

A IMAGEM DO ÍNDIO NA SEGUNDA METADE DO SÉC. XIX

FÁTIMA REGINA NASCIMENTO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre no curso de mestrado em História da Arte, pós-graduação em Artes Visuais, Área de Antropologia da Arte, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro
Outubro/1991

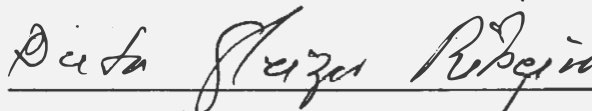
A IMAGEM DO ÍNDIO NA SEGUNDA METADE DO SÉC. XIX

FÁTIMA REGINA NASCIMENTO

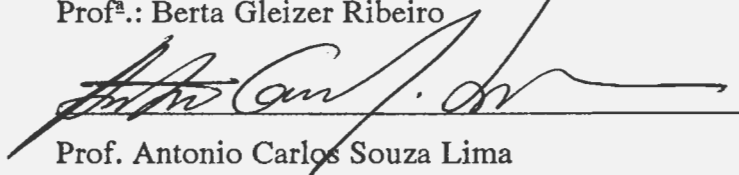
Tese submetida ao corpo docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre. Aprovada por:



Prof^a.: Maria Heloisa Fénelon Costa (Presidente)



Prof^a.: Berta Gleizer Ribeiro



Prof. Antonio Carlos Souza Lima

Rio de Janeiro
Outubro/1991

"Ainsi des étoiles qui neubleunt le ciel
et semble y dessiner des figures familières.
Leur brillance nous fait oublier que le cosmos
est une imensité vide, où les corps célestes
se situent à des nombres considerables d'anées-lumières
les uns des autres."

Georges Gusdorf

À QUELES A QUEM AMO

AGRADECIMENTOS

À Professora Maria Heloísa Fénelon Costa, Professora Titular da cadeira de Etnografia, M.N. - UFRJ, não só pela paciente orientação da presente dissertação, mas por toda a convivência instigante nos últimos 12 anos.

Ao co-orientador, Professor Antonio Carlos de Souza Lima, M.N. UFRJ, pela compreensão e incentivo.

Aos professores do Mestrado de História da Arte da EBA - UFRJ e aos professores P.P.G.A.S. - M.N. João Pacheco de Oliveira Filho e Míriam Therezinha de Carvalho, I.F.C.S. - UFRJ pela acolhida em seus cursos.

Ao Departamento de Antropologia do M.N. por ter-me possibilitado cursar o mestrado e escrever a dissertação.

A toda equipe do Setor de Etnografia do M.N.: Afonso, Iraci, Osmar, Pedro, Therezinha e Wallace pela colaboração prestada em diversos momentos.

Aos amigos que em diferentes etapas me incentivaram a continuar: Jorge, Lúcia, Ricardo e Simone.

ABSTRACT

Our work expresses comparatively the transmitted images in the press, anthropological expositions and in the visual arts in the second half of XIX century, emphasizing the ideologies of Romanticism and Positivismo in respect to this contribution of the ideal image of the indians.

RESUMO

Este trabalho trata, comparativamente, das imagens veiculadas na imprensa, na Exposição Antropológica e nas artes visuais, da segunda metade do século XIX, dando ênfase às ideologias do Positivismo e do Romantismo na constituição da imagem ideal do índio.

SUMÁRIO

I - INTRODUÇÃO	1
II - 1ª PARTE: Luz e Progresso	8
Moema - O Exótico	14
Iracema - O Tempo	20
Marabá - O Conflito	26
III - 2ª PARTE: Ciência e Progresso	32
Preparação	36
A Exposição	40
Repercussões	55
Mostra Paralela	57
IV - 3ª PARTE: Ordem e Progresso	66
Bustos Femininos	76
Bustos Masculinos	84
Retrato de Corpo Inteiro	97
V - CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
VI - BIBLIOGRAFIA CITADA E CONSULTADA	104

I - INTRODUÇÃO

Ao considerarmos a possibilidade de escolha de um tema para o projeto inicial de ingresso no Mestrado de História da Arte, nos reportamos ao material do qual iniciamos a coleta quando foi organizada exposição comemorativa do centenário da Exposição Antropológica de 1882. Pesquisa esta, elaborada na época em conjunto com a museóloga Lúcia Bastos versando principalmente sobre o material iconográfico exposto. Devido a condições institucionais, a pesquisa se deteve na produção iconográfica da comissão científica do Ceará e na complementação do levantamento já realizado pelo museólogo Geraldo Pitaguary, nosso orientador junto ao C.N.P.q. por ocasião da vigência de bolsa de aperfeiçoamento; exigindo pesquisa sobre as telas que figuraram no evento. No entanto, as idéias surgidas em conversa com a responsável pelo setor de Etnografia, Maria Heloisa Fénelon Costa, orientadora da presente dissertação, e com o professor Luiz de Castro Faria, nos deixaram interessados nas possibilidades do tema. Ao mesmo tempo, esta imagem presente nas obras nos despertava uma certa curiosidade quando contrastada áquela do índio romântico que lhe era contemporânea, observável no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, freqüentado durante o período do curso de Graduação em Museologia. A partir de então, sempre que observávamos as telas que se encontram nos corredores e salas do departamento de Antropologia do Museu Nacional, tentávamos relacioná-las a imagens do índio na segunda metade do século XIX (conhecidas como românticas) pois após o levantamento ficou clara a existência de alguma vinculação, como a contemporaneidade de datas e autoria de pintores filiados à Academia de Belas Artes.

A partir daí traçamos um longo caminho de hipóteses que basicamente circulavam em torno das diferenças entre uma imagem romântica e outra, que em um primeiro momento poderíamos chamar de imagem "científica" do índio.

As hipóteses principais começaram a girar em torno de uma imagem-romântica-literária, correlação imediata na medida em que o índio pictórico é sempre a representação de uma personagem literária, em contraste a uma imagem positivista-antropológica, sedimentada pelo evolucionismo.

A princípio chegam mesmo a parecer coisas estanques, quando um estudo realizado no curso de História das Artes Visuais ministrado pela Professora Angela Âncora Luz levou-nos a ver interrelações significativas de telas como "Marabá" (1882) e "Ana Maria", uma indígena Tembé (1882). Ou o fato de Décio Villares pintor de parte dos quadros da Exposição Antropológica, ter pintado também um "Moema"¹. No entanto as imagens continuam se contrastando apesar de uma simultaneidade dando espaço para pensarmos a respeito de sua convivência em um momento de transição de idéias. Sem nos esquecermos do fato do próprio fim do século XIX trazer uma rápida mudança de comportamento devido as invenções, deste modo se pegarmos por base o ano de 1882, ano da Exposição Antropológica, podemos ver no cenário mundial fatos como Depréz efetua a primeira transmissão elétrica na exposição de Munique. No Brasil, os românticos começam a falecer em 1882; Gonçalves Magalhães, "fundador" do romantismo e Joaquim Manuel de Macedo falecem. Vemos as primeiras críticas ao romantismo justamente por essa ocasião. Ao mesmo tempo, inicia-se uma discussão intensa sobre o positivismo na imprensa e continua-se a pintar telas românticas.

As imagens românticas oscilam se nos jornais encontramos críticas a quadros como "Marabá" e "Exéquias de Atala", estão longe de colocar nelas algum caráter crítico ao Romantismo Acadêmico, e por outro lado também são feitas observações quanto ao realismo por vezes "brutal" dos quadros da Exposição Antropológica, ao mesmo tempo em que se publica charges da

1. Acervo M.N.B.A. em restauro, sem possibilidade de boa visualização fotográfica.

imprensa contendo um índio mais próximo àquele da Exposição Antropológica que do romantismo. No entanto, tais charges quando ironizam o imperador vestem-no de índio romântico (fig. 1). O porque das diferenças e os possíveis pontos de oscilação passaram a ser objeto de nossa pesquisa.



Parece-nos que se o nosso imperial senhor
juntasse ao seu imperial costume de papos
de tucanos mais algumas pennas, daria com
certeza um imperial cacique bem bonito

Figura 1
Nacional.

- Reprodução da Revista Ilustrada nº 311 de 12 de agosto de 1882. Acervo Biblioteca

Logo ao considerarmos de início o contexto de produção dessas telas e a partir do levantamento de notícias na imprensa da época, constatamos a existência de uma imagem produzida pela Exposição Antropológica realizada no Museu Nacional (sediado na época à rua da Assembléia), tão digna de nota quanto a preservada na tela; ampliando-se inclusive para duas outras a elas vinculadas a do índio na imprensa, e a do índio como personagem de mostra paralela realizada simultaneamente no Paço Imperial da Quinta da Boa Vista.

Acreditamos então, que relacionamos esta imagem às duas inicialmente pensadas de índio romântico e do índio no positivismo, poderíamos montar melhor o quebra-cabeça visual na segunda metade do século XIX.

Outro fator que nos incentivou a tratar da imagem do índio no século XIX, foi o da carência de estudos relativos ao período. Hartmann em seu livro pioneiro "A Contribuição da Iconografia para o Conhecimento dos Índios Brasileiros do Séc. XIX" (1975), trata iconografia produzida por cronistas, de forma a documentar seus estudos etnográficos; colocando o fato de a seu ver com exceção de alguns trabalhos de artistas da segunda metade do século XIX não existirem retratos individuais de indígenas na iconografia brasileira (1975:9), entre os quais não cita Décio Villares, nem Aurélio de Figueiredo, pintores dos retratos da Exposição Antropológica, deixando de comentar também a imagem gerada paralelamente nesta época pela imprensa e pelas artes plásticas em geral do Brasil.

Outro trabalho que refere-se a iconografia indígena do século XIX: "O Impressionismo de Guido, Um Menino Bororo" (1990) trata do interessante tema da visão pictórica encontrada na produção artística de um índio Bororo, após sua adoção por uma família da sociedade nacional da época.

Sobre inclusão da imagem pictórica do índio romântico no presente trabalho deve-se ao fato de apesar de vermos sempre grandes restrições a respeito desta como a de Ortiz (1985) e outros girando em torno de imagens da

academia, "sem grande força criativa". No entanto podemos constatar a força das mesmas, se levarmos em conta não só a sua preservação, no imaginário. É comum vermos mesmo em imagens de filmes e séries de TV enquadramentos lembrando os destas telas, como na própria observação efetuada por vários autores de Séc. XX, sobre o índio romântico:

"Alencar (...) simultaneamente fotografa¹ o momento através de uma linguagem depreciativa que pinta a sensualidade do corpo como mórbida e selvagem," (Ortiz 1888:266)

Mesmo esta visão pode ser contestada, o que não faremos no presente trabalho por fugir de nossos objetivos a crítica literária. No entanto, o fato de Ortiz se referir a imagens concretas, leva-nos a pensar sobre como pode ser útil analisá-las e constatar a presença de uma sensualidade própria da época. Acrescentaríamos, que o sensual pode perfeitamente incorporar tanto mobidez como selvageria, com independência da etnia particular estudada.

Devemos dizer que "selvageria" e "morbidez" são conceitos valorativos, cuja atribuição ao outro (índio, mulheres, ciganos, etc), varia de acordo com a época. O caso o "centro" pode ser um autor como José de Alencar. Vejamos aliás o que diz Lévi-Strauss sobre a própria categorização do outro:

"Seres que o amor-próprio dos políticos e dos filósofos se empenha, por toda a parte, em tornar incompatíveis: o eu e o outro, minha sociedade e as outras sociedades, a natureza e a cultura, o sensível e o racional, a humanidade e a vida" (Lévi-Strauss 1976:51).

Nos esforçando no sentido de não excluir qualquer imagem, por motivos valorativos, dividimos o presente trabalho em três partes: A primeira - Luz e Progresso se refere ao romantismo. A segunda - Ciência é progresso diz

1. O grifo é nosso.

respeito a imagem da Exposição Antropológica de 1882 e a terceira - Ordem e Progresso reporta-se a influência positivista.

II - 1ª PARTE: Luz e Progresso

Ao nos referirmos a imagem do índio romântico estamos lidando diretamente com telas consagradas na história da arte brasileira. Propomos portanto analisá-las utilizando os critérios formais que dizem respeito a história da arte, priorizando enquanto método a conceituação proposta por Wolffin¹ através da qual pares de conceitos como: linear e pictórico, plano e profundidade, claro e obscuro. São utilizados para que se analise a partir de elementos a forma do quadro, procurando estabelecer um tipo de percepção que sirva de base as artes plásticas no decorrer dos séculos. (Wolffin:1984:14).

Não restringiremos porém nosso exame das obras em questão ao puramente formal, esforçando-nos no sentido de não cair em uma "degustação estetizante" ou em uma significação brutal entre a obra de arte e seu contexto. Perigos detalhados por Ginzburg (1989:24), que sugere para uma melhor análise "... a reconstrução analítica da intrincada rede microscópica, que cada produto artístico mesmo o mais elementar possui" (Ginzburg:1989:24), para que se torne possível, como visamos nesta dissertação, obter uma visão mais profunda da obra de arte, documento a ser utilizado como fonte, dentro de um estudo próximo ao da história das mentalidades, através do qual possamos sistematizar os diversos dados de áreas interligadas, como o esclarecimento transcrito:

"A história das mentalidades não pode ser feita sem estar estreitamente ligada à história dos sistemas culturais, sistemas de crenças de valores, de equipamento intelectual no seio dos quais as mentalidades são elaboradas, viveram e evoluíram. Por outro lado as lições que a etnologia traz à história poderão ser proveitosas". (Le Goff:1988:78).

1. WOLFFIN, HEINRICH - "Conceitos Fundamentais da História da Arte.

Antes de entrarmos na inserção da imagem do índio no romantismo nacional, enquanto produto direto deste, devemos cumprir a difícil tarefa de definir o que entendemos por romantismo, da qual pretendemos nos desincumbir através da citação de Gusdorf (1982:19):

"La compréhension du romantisme implique celle des notions antagonistes, ou complémentaires, telles de classicisme, lumières, positivisme... L'essence du romantisme s'est formée au cours d'un dialogue avec l'antiquité et le moyen âge, où les écrivains et les théoriciens ont cherché les éléments de leur conscience de soi, dans le style de la continuité ou dans le style de la rupture."¹

Passamos então a contextualizar o romantismo inicial, e nele a visualizar mais diretamente o surgimento do indianismo e da imagem pictórica do índio. Apesar de notarmos a clara influência das escolas românticas alemã e francesa no romantismo nacional, não pretendemos fazer deste fato objeto de nosso discurso. Uma vez que, não nos propomos a discutir diretamente as influências externas sobre a imagem do índio romântico. O fato de se inspirar em modelos externos é característica universal, não significando que a adaptação destes não possa ser útil para o enriquecimento de uma arte em particular. Tentaremos no presente trabalho levar em conta as implicações desta adaptação; aliás, "Que idéias adotar, como adotá-las, que adaptações fazer, tudo isso pode ser revelador das forças políticas e dos valores que predominam na sociedade importadora" (Murilo de Carvalho:1990:22).

Podemos iniciar tal análise através da consideração da frase inicial desta parte, o brado "Luz e Progresso" contido na revista "Nytheroy", publicada em Paris (1836) por brasileiros aí residentes, sob a coordenação de Gonçalves

1. A compreensão do romantismo implica em noções antagônicas, ou complementares como classicismo, luzes, positivismo (...) a essência do romantismo é formada no curso de um diálogo com a antiguidade e a idade média onde os escritores e teóricos procuraram elementos de consciência de si. Isto, dentro do estilo da ruptura.

Magalhães, o qual indica claramente a tentativa de vincular o romantismo nacional ao iluminismo e a melhorias sem compromisso de ruptura com a situação vigente nas idéias contidas no próprio significado da palavra **progresso**¹. O romantismo nacional opta, assim, por trilhar um caminho de volta ao passado com vistas a um futuro sem conflitos com o progresso, pavimentando o caminho com o patriotismo, como podemos verificar através de um trecho do prefácio da revista *Nytheroi*:

"A economia política, tão necessária ao bem material, progresso, riqueza das nações ocupará importante lugar na revista brasiliense. As sciencias, a literatura nacional e as artes que vivificam a inteligência, animam a indústria e enchem de glória e de orgulho os povos que as cultivam, não serem de nenhum modo negligenciadas. É destarte desenvolvendo-se o amor e a sympathya geral para tudo que é justo, santo, belo e útil veremos a pátria marchar na estrada luminosa da civilização e tocar o ponto de grandeza que a providência lhe destina." (Magalhães:1836:3).

Dentro deste quadro ligando-se a volta ao passado e a um nascimento de uma emoção nacional podemos identificar o indianismo, nascido de apelos como: "Nossos vates renegam sua pátria, deixam de cantar a beleza das palmeiras, as virgens florestas, as supertições e pensamentos de nossos patrícios, seus usos costumes e religião..." (Magalhães:1836:135).

Se podemos colocar que a imagem do índio romântico surge na literatura independente do movimento pictórico (Queiros:1968:94), a recíproca não é verdadeira. Deste modo a avaliação dos quadros pode se referendar com facilidade na literatura, uma vez que o índio retratado pelo romantismo ficou consagrado em imagens como as de "Moema" - Victor Meirelles, 1866 - Personagem do poema "Caramuru" de Frei José de Santa Rita Durão, -

1. Segundo Dicionário Aurélio: Progresso: "Movimento ou marcha para diante". A idéia de progresso, portanto, implica em continuidades e não em ruptura.

"Exequias de Atála" - A. Duarte, 1878, retirada do romance de Chateaubriand
 "Atála" - "Marabá" R. Amoedo, 1882 do poema homônimo de Gonçalves Dias -
 "Iracema" - J. M. Medeiros, 1884, - "Iracema" de A. Parreiras, início séc. XX
 personagem título do romance de José de Alencar - "último Tamoio" R. Amoedo
 1884, retirado do poema "Confederação dos Tamoios", Basílio da Gama -
 "Lindóia" de J.M. Medeiros personagem do "Uruguai", Basílio da Gama.

O romantismo pictórico do ponto de vista formal, pode ser visto como mantendo vinculações clássicas e sem demonstrar impulso próprio, no entanto a própria temática indígena e o apelo à natureza, segundo Kelly conduziram a um certa simplicidade e lirismo que apresentam um sopro de renovação. (Kelly:1979:25).

O surgimento deste índio retratado a óleo coincide com a querela política da extinção ou valorização do índio enquanto elemento formador da nação brasileira. Civilizar ou recolonizar? passa a ser a questão, principalmente a partir da carência de mão de obra gerada pelo fim do tráfico escravo, e pelos projetos de colonização através de mão de obra do emigrante europeu.(B.Domingues:1989:117)

A querela alastrou-se até a literatura, onde se travou um embate resumido por Machado de Assis (1981:111):

"Entrou a prevalecer a opinião de que não estava toda a poesia nos costumes semi-bárbaros anteriores a nossa civilização, o que era verdade, - e não tardou o conceito de que nada tinha a poesia com a existência da raça extinta tão diferente da raça triunfante - o que nos parece um erro."

Podemos verificar extensas argumentações, nesta querela, tanto em defesa de um lado como do outro; curiosamente, mesmo dentro do meio científico da época vemos a defesa da poesia indianista como a constante

revista da exposição antropológica de 1882: "O que não podemos desconhecer é que a poesia indiana deriva francamente de nosso passado" (J.Serra:1882:116)

O surgimento da pintura romântica contemporâneo a essa discussão, nos leva a pensar no surgimento da imagem pictórica enquanto um reforço à batalha romântica, através da criação de uma imagem visual de leitura mais clara e facilmente difundida para uma população de pouca instrução formal, além de sua maior possibilidade de alcançar através dos sentidos a emoção do observador, estabelecendo uma cumplicidade direta entre o objeto e o espectador.

No romantismo-indianismo pictórico, cumpre constatar a presença dominante de figuras femininas, sendo estas personagens românticas por excelência. Para descrever e compreender estas personagens, cumpre-nos pensar primeiro em termos da beleza feminina decantada pelos cronistas ao descrever as índias brasileiras, já na carta de Caminha. "Novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas tão altas e cerradinhas e tão limpas das cabelereiras que de nós muito bem olharmos não se envergonhavam" (1971:49).

A esta descrição podemos acrescentar aquela que melhor resume o ideal de comportamento da mulher brasileira para os românticos, e que foi elaborada por Joaquim Manuel de Macedo em "Noções de Corografia do Brasil", com destino à exposição de Viena de 1873. "Inteligente, mas submissa, sensível mas pudibunda; exaltada, mas contida, bela e vaidosa, mas fiel aos princípios de moral e do dever, a brasileira é filha que nunca e nunca se pesprende de todo de seus pais, esposa que sempre e sempre zela o amor, e ainda mesmo desamada, honra por sua honra, o nome de seu marido; e mãe lhe faltam palavras para sublimá-las..."

A partir da junção destas descrições, podemos montar a imagem da índia romântica: como sendo a que bela como a descrita por Caminha, possui

todas as virtudes da moral vitoriana tão propalada pelos românticos. Estes, aliás se rebelam quanto a qualquer relato que lhes quebre tal imagem, como Alencar o faz nas notas ao romance "Ubirajara", sob o título de advertência.

"Como admitir que bárbaros, quais nos pintavam os indígenas, brutos e canibais, antes feras que homens fôssem suscetíveis desses brios nativos que realçam a dignidade do rei da criação?

Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa".

Outro fato que não podemos negligenciar. É o das telas representarem personagens de um gênero literário específico; são heroínas de três romances, de amor, gênero marcante de uma época e sobre o que acatamos a opinião de Gay (1990:120): "Os romancistas do séc. XIX exploraram todos os temas que importavam: o dinheiro, a classe, a política... Mas sua preocupação fundamental sempre foi o amor. Por mais que tentassem não conseguia evitá-lo".

As imagens do índio pictórico, nos remetem a esta observação, pelo fato de serem sempre personagens envolvidas diretamente em conflitos amorosos. Podemos inclusive ressaltar que em sua maioria estes resultam sempre de relações amorosas interétnicas, que levam a situações trágicas o personagem representante da etnia indígena.

Dentre as telas já citadas escolhemos três para analisar mais detidamente, tentando por esta via decodificar e exemplificar quais as características da imagem do índio romântico. Escolhemos três telas que podem melhor se relacionar com três das características principais do romantismo, e portanto as correlacionamos desta forma: "Moema", ao exótico, "Iracema", ao tempo; e "Marabá", ao conflito. Este não o fazemos, porém, de forma restritiva.

MOEMA - O EXÓTICO

A tela Moema (fig. 1) apresenta duas personagens: a própria, e a natureza. Ambas, com forte carga de diferença quanto às interpretações de mulher e natureza conhecidas no Velho Mundo. Despertando um sentimento de exotismo, o qual pode ser visto em escritos como o de Dennis¹ em seu resumo da história da literatura de Portugal e do Brasil, quando exorta os brasileiros a descrevê-lo:

"E que espetáculo, como não admirá-lo! Junto ao mar, no seio das baías p[rofundas onde as águas plácidas morrem sobre a praia, quase sempre os coqueiros balançam docemente, a pervinca rosa ou a lipoméia tapeta as areias áridas, a mangueira forma seus ambientes de verdura; e se os olhos se transportam a qualquer ilha distante, o aspecto de sua vegetação verdejante, das frescas margens, das suas férteis colinas, que se desenrolam diante dos olhos traz à imaginação a idéia do mais tranquilo dos recolhimentos, duma solidão jamais perturbada". (1978:61).



Figura 1 - "Moema" - Victor Meirelles (1866). Acervo M.A.S.P. Foto W.D. Barbosa.

1. Ferdinand Dennis cronista francês, publicou "O Brasil" em 1821. Além do resumo da Histoire Littéraire du Brésil, em 1826, e do romance indianista "Os Maxakali"... em

Victor Meirelles, pintor acadêmico por excelência, teve suas origens em uma incipiente classe média nacional, sobrevivendo inicialmente às custas de um mecenato de estado. Reproduz na tela o quadro descrito por Dennis, acrescentando-lhe a personagem Moema, cujo corpo sem vida integra-se perfeitamente à tranquilidade do efeito causado pela paisagem.

Apesar de inicialmente termos privilegiado a influência de Dennis sobre Meirelles por ser mais contemporânea da execução do quadro, deixamos claro que a tela e suas características privilegiadoras da natureza, se encontram demarcadas na fonte inspiradora; trata-se do poema "Caramuru" (1781) de Frei José de Santa Rita Durão, nascido em Minas Gerais no ano de 1722. Foi para Portugal em 1731, viveu na Europa até sua morte (1784), três anos após a publicação de "Caramuru". Teve uma vida política agitada. "Carumuru" é considerada obra precursora do romantismo nacional. E apesar da intenção original, que não deixa de ser evidente durante toda a narração do romance-poema, de propalar as glórias de Portugal e os benefícios da catequese, Durão exalta a natureza nacional de forma inequívoca em versos como o XXXII do canto I:

"Já no purpúreo, trêmulo horizonte,
rosas parece que espalham a aurora
e o sol que nasce sobre o oposto monte,
a bela luz derrama criadora. (Durão:1977:43)

Outro apelo certamente de influência no que diz respeito à representação pictórica da natureza, é o que diz respeito a uma certa quebra dos cânones acadêmicos, através da mudança ocorrida ao se abandonar a pintura de atelier em busca da cor e da luz natural na atmosfera brasileira (Levy:1983:11). Victor Meirelles, foi professor da cadeira de paisagem na E. de B. A. procurando introduzir um novo sopro de vida nas telas da academia, como o que obtém em "Moema".

A outra imagem que se perpetua na tela "Moema" e que de certa forma podemos ver também perpetuada pelo romantismo literário, e o que diz respeito ao significado atribuído ao título da obra. Uma vez que este nome aparece em várias obras, principalmente em poemas¹. E Machado de Assis em seu romance "Helena", escolhe tal nome para a égua de sua personagem principal, em uma alusão irônica porém referencial aos preconceitos da época. Imbuídos de um espírito romântico, poderíamos mesmo utilizar os versos do próprio Durão para explicar tal contiguidade:

"Nem mais lhe lembre o nome "Moema"

Sem que amante a chore ou grato gema" (Durão:1977:87)

Menos líricamente, no entanto, podemos constatar o fato de Moema ser uma personagem símbolo de uma das características básicas do romantismo, o Exotismo.

Moema, o vértice mais fraco irrealizado do triângulo amoroso descrito por Durão em seu romance-poema, se destaca por suas características diferenciadas das civilizadas ou seja, por existir sem nada que a distinguisse individualmente, com excessão de uma beleza moderadamente exaltada: é uma indígena brasileira genérica, no dizer de Magalhães, "...uma patrícia com usos e costumes diferentes". Essa premissa fica clara, quando ao nos descrever Paraguaçu o autor relata as diferenças em relação às demais mulheres do grupo, como a cor "tão alva como a branca neve". Suas feições sem as deformações características descritas pelos cronistas", "O nariz natural" e a descrição da pudícia que a fazia se cobrir com manto espesso, além de suas comportadas atitudes. Já Moema, menos precisamente descrita, provoca a imaginação, é bela, é indígena, é arrebatada, portanto é exótica.

1. Por exemplo na poesia de Castro Alves "Quem dá aos pobres empresta a Deus". "...E qual Moema desgrenhada, altiva,..."

Meirelles hesita ao retratá-la entre posições. No estudo (fig. 2), que também utilizamos como uma complementação ao quadro, aparece uma Moema jogada de bruços com o rosto encoberto, a região glútea aparente e apenas uma cinta de penas enrolada na cintura¹. No quadro, definitivo, a figura irrompe de formas veladas da paisagem, e é preciso um olhar atento e imaginativo para que se possa delimitar um mar, a enseada, vegetação, um céu, um horizonte. O fundo se descobre, porém, a um olhar atento e minucioso. Vultos humanos aparecem entre árvores, uma ilhota aflora à superfície da água. Ao se destacar da paisagem, o corpo de Moema nos é revelado muito próximo, causando entretanto uma impressão de integrar-se à cena. Explorando-se desta forma, toda a dramaticidade de um corpo exposto em decúbito dorsal, com um dos lados ligeiramente levantado, os cabelos espalhados pela areia, uma das mãos um pouco fechada jazendo sobre o ventre e a outra estendida ao longo do corpo, os seios nus bem delineados, e uma cinta aberta de penas estendida sobre a região pubiana. A escolha não poderia ter sido melhor sucedida, na sociedade de então! Além de ganhar o primeiro prêmio do salão de Belas Artes com o quadro, foi o pintor aclamado por críticas da época como a de Ranel S. Sampaio transcrita por Proença Rosa e Ramos Peixoto (1982:42): "Moema é representada nua, mas o pudor do artista procurou revestir essa nudez da castidade da Diana Caçadora, e encontrou meios para melhor levar a efeito sua idéia, aumentando a graciosidade do quadro e calor da tonificação, a aracóia de penas até a região pubiana".

1. Em maioria, os quadros da época correspondem aos estudos prévios, como por exemplo Marabá.

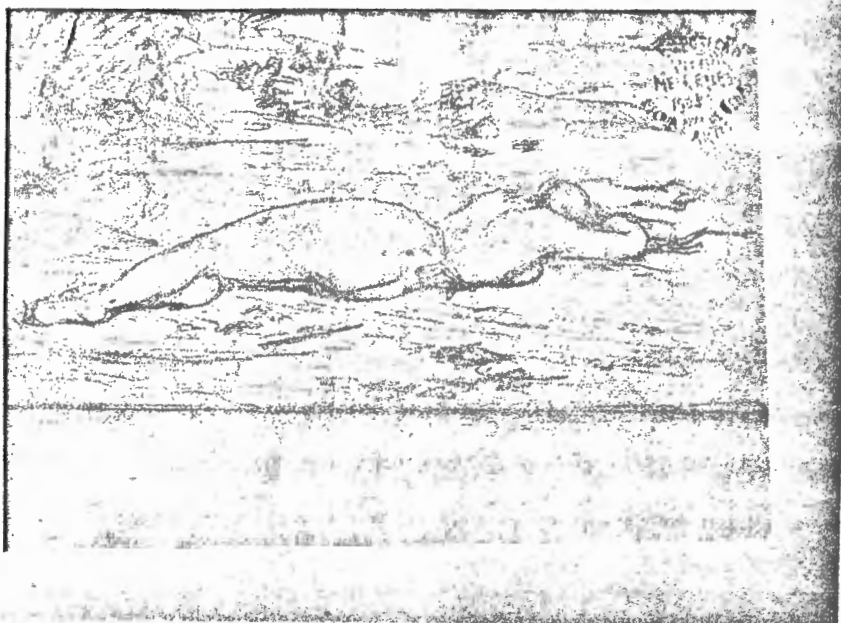


Figura 2 - Estudo em crayon - "Moema" - Victor Meirelles - Acervo M.N.B.A. Foto W.D. Barbosa.

O quadro demonstra ainda uma preocupação com o estabelecimento de uma imagem real ou aproximada do real, se notarmos a fidelidade etnográfica com que é reproduzida a cinta de penas, a qual pode sem dúvida ser identificada como de proveniência Mundurukú, saltando-se aos olhos a precisão com que é descrita, notadamente observando-se o acabamento em algodão tecido. A partir daí, podemos inferir uma idealização da imagem real via pesquisa, do pintor. Esse procedimento pode ser constatado na literatura, pelas freqüentes notas referindo-se a cronistas.

Outra preocupação que pode ser revelada a partir do estudo da imaginária em questão, é a de incluir-se a índia-personagem no ideal romântico do séc. XIX, ideal este diretamente ligado a desejos purificados presentes em obras de arte moralistas ou em históricas exemplares (Gay:1990:361).

Uma diferença em relação ao poema que podemos ressaltar na realização da imagem pictórica, é a seguinte: a personagem aparece no poema como uma índia comum, tendo o nariz achatado por deformação praticada normalmente, pelo grupo indígena a que pertence. Durão frisa este aspecto, ao

compará-la com sua heroína Paraguassu, a qual, não possuía tal deformação, caso único; no entanto, Meirelles pinta sua Moema sem qualquer alteração no nariz, fazendo com que a idealização descrita por Durão para apenas um membro especial do grupo, seja estendida ao seu todo. Em ambos os casos, fica evidente o preconceito quanto às marcas culturais indígenas. Fica evidente o preconceito quanto às marcas culturais quando a caracteriza como "incivilizada o que pode ser visto como uma característica humana. Uma das mais notáveis características do Homem como animal e que o caracteriza de certa forma, é a plasticidade de seu organismo, capaz de permitir a ele as mais diversas adaptações" (Rodrigues:1986:95).

Um outro aspecto da imagem pictórica de Moema, é que a mesma é representada morta, trata-se de um corpo sem vida e sem quaisquer expressões que a demonstrem, tendo o pintor explorado a impassibilidade da morte, pois conforme já foi mencionado, o romantismo tem como um de seus pilares a fascinação pela morte; tanto pela sua associação direta com o amor (Gay:1990:362), como pela sua característica exótica por desconhecida, mas ao mesmo tempo harmônica e estável, solucionadora de conflitos. Através do indígena (descrito pelos cronistas como sem medo da morte), os românticos podem soltar sua imaginação, tomando para seus personagens esta característica como primordial. No caso dos homens, os personagens preferem-na à desonra da derrota; e no caso feminino, a desonra de ser repelida em uma relação amorosa conduz à morte, como em se tratando de Moema, o que de certa forma se repete em Iracema. Se a morte em consequência do amor desprezado é tema romântico por todo mundo, encontra no indianismo justificativa no próprio modo de ser imaginado para as etnias autóctones.

IRACEMA - O TEMPO

A representação pictórica de Iracema (fig. 3 e 4); personagem título do romance, inspirado no enredo sobre a paixão da índia por um estrangeiro, colonizador de seu povo. Mostra-se impossível conciliar a realização desta paixão e sua sobrevivência cultural, o que acaba acarretando sua extinção física. Seu autor, José de Alencar, escritor cearense, tentou empreender carreira política, fracassada por desentendimento com o Imperador D. Pedro II. Considerado como expoente do romantismo nacional em prosa, teve uma morte romântica em consequência de tuberculose. Seus temas foram romances de sociedade, bem como, temas lendários e indianistas. A representação pictórica em questão foi realizada por José Maria Medeiros, nascido em Portugal (1845), de formação no Liceu de Artes e Ofício do Rio de Janeiro, onde foi professor de encadernação, o que viria a prejudicar sua aceitação na academia de Belas Artes, onde ingressaria mais tarde, vindo a ser discípulo de Vítor Meirelles.



Figura 3 - "Iracema" - José Maria Medeiros (1884). Acervo M.N.B.A.
- Foto W.D. Barbosa.



Figura 4 - Detalhe do quadro.

A tela em um primeiro olhar, nos leva a constatar a força dada ao elemento natureza, como ocorre no exemplo anterior. A personagem se encontra quase que imersa na paisagem de uma praia; aos poucos, no entanto, a figura de Iracema capta-nos a atenção de modo exclusivo. É retratada de porte médio, com um tanto quanto longe de palmeira como descrito por Alencar, e embora com cabelos negros não evidencia o comprimento destes, estando eles jogados sobre o dorso, não retratado. Abaixo do ventre um pouco ressaltado e cobrindo toda a região pubiana de forma bem púdica, aparece um adorno de penas ressaltado com precisão, embora nos pareça pouco provável que o mesmo seja utilizado na função de tanga de penas: é provavelmente quanto ao colar usado pela figura, é nos desconhecido enquanto exemplar etnográfico. Um dos seios da personagem aparece encoberto pela mão, enquanto o outro fica em bastante evidência. Digamos, pois, que Medeiros fica no meio tom, pois não deixa de dar um toque sensual e desnudamento, mas ao mesmo tempo evita a nudez total. Representa também uma Iracema menos ideal do que a descrita por Alencar, evitando closes para seus "doces lábios" descritos e dando maior ênfase à expressão de sofrimento de sua face. A qual, nos faz seguir quase que automaticamente a direção de seu olhar, que nos conduz ao que poderíamos chamar de simbolização de um terceiro personagem - o tempo. Simbolizado através da representação de uma flecha enterrada na areia, entrelaçada por uma rama de flor de maracujá. O significado atribuído pelo autor do romance para este conjunto, é o seguinte: a flecha indica "volte sobre seus passos" e a flor é descrita como sendo a da lembrança: esta, embora deva ser sentida, não deve ser alterada. Pois é clara a ordem dada pela flecha, siga para o passado e relembre, não tome seus passos em direção a um futuro.

O pintor, J. Medeiros, ao escolher este momento para ser retratado de certa forma escolhe reforçar o peso do tempo não só no romance, mas também como temática no romantismo. O tempo, este temível agente que faz com que

tudo passe (como no fim do romance em questão), mas que traz consigo o poder de refúgio em uma lembrança do passado, levando-nos desta forma à reflexão do exposto sobre o romantismo por Gusdorf (1980:46).

"Le romantisme bien loin d'affirmer l'esprit du temps, prend¹ son temps à contratens, à contrasens, de l'histoire que ne travaille pas pour, la poésie, le intérioeté lyrique, mais pour le loi d'airain de l'industrie triomphant..."

Podemos considerar que esta contramarcha com o tempo, faz com que os românticos se refugiem dele na nostalgia de um passado idealizado. Afinal, a mudança ocasionada pelo tempo é sempre difícil de ser vivida, como vemos em Bachelard:

"A mudança... está quase sempre em relação com os sentimentos, muito freqüentemente com o sentimento de tristeza. A mudança é no fundo bastante triste. Quase sempre, em todas as suas formas, é o desaparecimento". (1988:47)

O momento retratado é o de uma mudança; a mudança provocada pela angústia e ausência do esposo, geradora de outras mudanças.

Porque, embora se refugiando em uma outra época, não deixa de ser necessário para o romântico a explicação de seu fim.

Os personagens Iracema e Moema, baseiam-se em lendas² que podem ser definidas como mitos de origem.

Exemplificam um outro lado da necessidade de volta ao passado, sentida pelos românticos: a necessidade de criação de um passado nacional, no

1. O romantismo bem longe de afirmar o espírito do tempo, vive seu tempo no contratempo, no contrasenso histórico que não trabalha, pela poesia, pela interiorização lírica, e se sim pela lei de bronze da indústria triunfante.

2. Apesar de afirmações como a de Ortiz (1988:261) de que o passado nacional elimina a possibilidade de que os fatos narrados possam ser confundidos com o real, notamos a presença de obras como *Catarina do Brasil* Obry 1945 que tentam comprovar a veracidade de fatos como a lenda "Caramuru". Através da tentativa de comprovação da existência de Paraguaçu ou Catarina, pretende-se criar a possibilidade de um real histórico.

caso brasileiro reforçado pelo fato do país na época estar praticamente saindo de um processo de independência política. Como já mencionamos a propósito de Gusdorf (op.cit.), o romantismo dialoga, com o passado, no sentido de criar continuidade ou ruptura. No caso brasileiro temos a clara visão de uma continuidade de interesses econômicos com conseqüências sociais. Na Inglaterra, ao inverso, as "razões de coração" (Hobsbawn:1979) levavam à verificação lúcida do custo social das máquinas e das fábricas, fazendo com que o romantismo se antagonize com o progresso industrial. No que diz respeito à intelectualidade brasileira, inexistem antagonismos, uma vez que esta fica distante da preocupação com custos sociais, de certa forma dando apoio à continuidade de uma política econômica que privilegiava determinados segmentos de classe, mesmo quando reivindica-se renovadora ao repudiar o uso da força escrava:

"...mas é bom notar que não tem sido pelo desenvolvimento corporal, que as sociedades modernas não feito maravilhas no campo da indústria" (Torres Homem:1836:80).

A partir desta colocação, podemos constatar a visão simplista de que a máquina reduziria o esforço corpóreo de forma satisfatória, sem senões. Verificamos portanto que o romântico nacional não vive em um tempo inverso à necessidade de progresso, pelo contrário, ele se reporta ao passado apenas como um referencial de tradição que o qualifica a reivindicar um futuro pelo qual anseia enquanto realização de suas aspirações; ou seja, o romântico nacional teme a mudança em seus aspectos mais profundos que possam conduzir a uma perda, anseia no entanto pela mudança que acarreta uma certa melhoria à sua vida, denominando-a progresso.

A idéia de tempo se encontra tão presente no indianismo, que concordamos com Domingues (1990:150), sobre constituir a figura do índio, o elo de ligação encontrado pelo romantismo para, unir passado, presente e

futuro. Esta ligação, um tanto ou quanto intrincada a nosso ver, tenta de modo artificial por vezes preencher as lacunas necessárias a uma duração. (Bachelard 1982:42). Deste modo, podemos perceber o passado ligado à imagem de um indígena forte e orgulhoso, conveniente a simbolizar os primórdios da nação. O presente onde se dá a criação literária e pictórica, não inclui nem os mais leves conflitos dos índios com a sociedade nacional. O futuro em que se ambiciona uma nação "civilizada" de índios "civilizados" a ela integrados (Como podemos inclusive constatar através do fim dado a personagem Iracema no romance), pretende-se ser um processo extensivo à toda a nação. Extinguindo-se enquanto indivíduo, deve-se frisar o fato de ser Iracema, a depositária única de uma herança cultural de sua tribo: o segredo da jurema¹. Seu futuro é sobreviver apenas enquanto mãe de um menino mestiço, descrito pelo autor como o primeiro cearense; ou seja, a Tabajara deixa de existir em prol de um elemento nacional mais adquado às necessidades de progresso. O romantismo-indianismo deixa de certa forma clara a sua visão de futuro desejável para a sociedade indígena, integrada à nação através da miscigenação de seus descendentes, porém sem recuperação possível de características culturais inerentes à sua etnia.

Na tela, não resta dúvidas de que vemos Iracema representada enquanto, personagem e não enquanto "um índio genérico"; no entanto, no romance existem colocações com a de Ortiz (1988:264) tratando o caso das personagens de "O Guarani", em que se coloca o índio como um estereótipo social e não enquanto personagem. Cabe-nos no entanto concordar com Queiroz (1968:93): "Alencar transforma o índio em personagem e num estágio mais avançado, em tipo humano. Peri e Iracema figurariam nas melhores pinacotecas literárias." Para reforçar essa posição, podemos mencionar que

1. Segundo Alencar, Iracema é um espécie de auxiliar de pajé, representado este por seu velho pai, que domina com exclusividade o segredo da jurema, alucinógeno indispensável aos ritos da tribo.

Iracema tem mesmo características de um herói trágico, como a de se apresentar com qualidades um pouco acima das normais e de passar pela "falha trágica", com toda a consciência de expiação exigida a um personagem da tragédia.

MARABÁ - O CONFLITO

"Marabá" (fig. 5) é de Antonio de Rodolfo Amoedo, 1857-1941, aluno da Escola de Belas Artes, discípulo de Victor. Estudou em Paris por 8 anos, quando realizou parte de suas obras. Voltando para o Rio, assumiu o curso de professor da mesma escola que cursou. O quadro em questão foi exposto no Salão de Belas Artes de Paris (1882), inspirou-se em Gonçalves Dias; nascido em 1823, e as circunstâncias de seu nascimento, são mencionadas com frequência pelos vários biógrafos; filho natural de um comerciante português com uma mestiça. Excetua-se biografia da Edição de 1896, que se cala quando à sua origem materna. É curioso notar a importância dada às circunstâncias de seu nascimento, servindo para colocá-lo como primeiro poeta brasileiro, originário que seria das três raças. Certamente sua biografia conta com dados românticos relevantes para a época: amor impossível e inesquecível, viagem ao exterior, viagens exploratórias ao interior, e finalmente uma trágica morte em um naufrágio, ao regressar à terra.

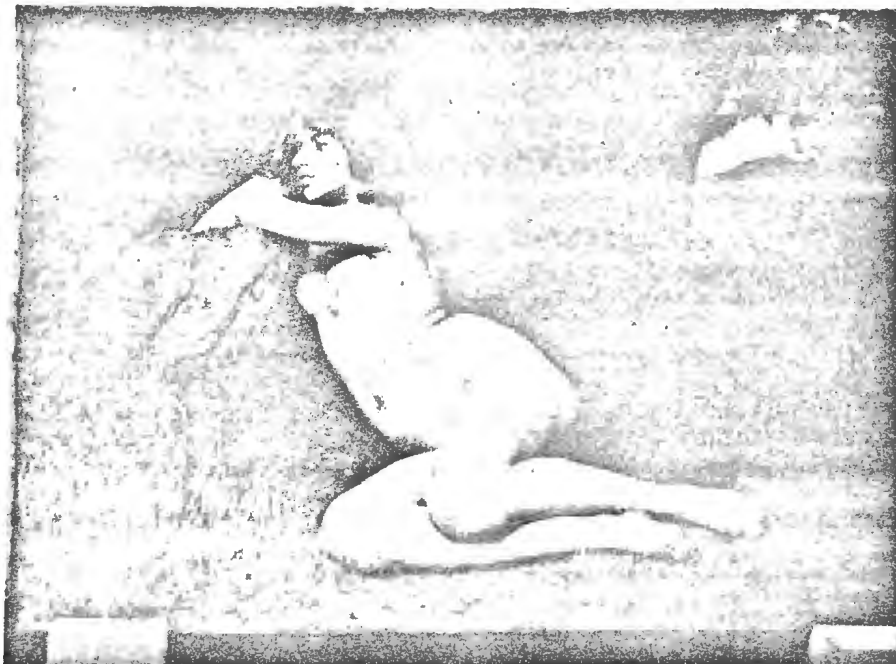


Figura 5 - "Marabá" - Rodolfo Amoedo (1882). Acervo M.N.B.A. Foto W.D. Barbosa.

Marabá, breve e polêmico poema, referente a personagem simbólico de situação conflitual, descreve as desventuras de uma mestiça de branco e índio, vivendo entre os índios.

Quanto ao aspecto formal Marabá nos apresenta uma paisagem com tratamento mais para o pictórico e obscuro. Sem no entanto apresentar o peso de uma personagem a natureza aparece como pano de fundo para uma figura com tratamento de clareza e linearidade aproximada do estilo acadêmico, embora em sua face apareçam expressões o suficiente para se demonstrar melancolia.

Dos três exemplos este é o que evidencia conflitos de várias espécies. O primeiro destes é o que revela a discordância da obra poética e da obra pictórica.

Amoedo, tido atualmente como pintor acadêmico refratário a inovações (Campofiorito :1983:41-42) cometeu o pecado de inovar pintando com livre arbítrio. Como bem lhe parecia que deveria ser uma imagem de mestiça de índio e branco. Vemos assim na tela o resultado, uma marabá que aparece em primeiro plano recostada a uma pedra, sentada meio de lado com o corpo de

formas arredondadas levemente retorcido para a frente, de tez amorenada, sua expressão revela lábios grossos, nariz arrebitado, olhos castanhos amendoados e seus cabelos castanhos escuros jogados pelo dorso não são nem lisos nem anelados, aparecem compridos e cortados em franja. Destoando assim da marabá descrita por Gonçalves Dias como sendo:

"Meus olhos são garços...

É alvo meu rosto...

Meu colo leve...

Meus loiros cabelos em ondas se anelam..." (1986:57-58)

A expectativa clara na época de que as imagens pictóricas e literárias se correspondessem nos é apresentada pelos críticos à obra, através das quais podemos ver a interligação da literatura com as Artes plásticas para o período. Chegando ao ponto que para elogiar o quadro a crítica o enxerga como é descrito pelo pintor.

"Sr. Amoedo retracou a loura Marabá. Tal qual a pintou o poeta: olhos garços, alvo rosto de alvura dos lyrios, collo engraçado e leve..." (Folhetim do Jornal do Comércio, 30 de junho de 1882).

Ou polariza, ironizando ao criticar o pintor, por não ilustrar as idéias do poeta com correção.

"A Marabá de Amoedo é amorenada, de olhos e cabelos negros, parece que o pintor com dó da coitadinha. (Crônica de Domingo do Jornal do Comércio, 4 de junho de 1882).

Mais surpreendente nos parece, no entanto, a crítica contida no artigo que aparece sobre o quadro na Revista da Exposição Antropológica de 1882, no qual J. Serra (1882:147) critica o pintor por sua infidelidade ao poeta alegando que este, tendo se dado ao trabalho de fazer uma obra referendada aos cronistas não poderia ser criticado como a seu ver fez Amoedo ao pintor

Marabá, Serra faz mesmo uma ressalva a favor da interpretação estética muito embora esta só seja a seu ver para o poeta.

"Se o mestiçamento não produz linhas tão corretas a acentuações tão profundas, se o tipo do primeiro cruzamento entre índios toma de preferência a cor morena e as características da selvagem, é caso para ser debatido pela ethnografia e não pela esthetica" (J. Serra:1882:147).

A etnografia da época, com as funções que atribuiríamos à antropologia biológica hoje poderia, quem sabe, avaliar o pintor.

No entanto cabe-nos através deste primeiro conflito evidenciar outro mais subreptício, porém de maior profundidade: se no aspecto tempo o romantismo nacional, tende a ser conciliador, compartilhando a ansiedade pelo progresso vivido pela sociedade nacional, o conflito surge na questão de como se chegar a este progresso, na verdade em boa parte do séc. XIX se pensava em termos de um Brasil com possibilidades de escolha de formação de seu povo, podendo se utilizar da imigração européia para "corrigir" distorções raciais, e a partir destas discussões os românticos tomam a posição de se contrapor a essa importação ressaltando a importância do elemento indígena para a formação do povo brasileiro enquanto um elemento renovador e fortalecedor. Essa opinião não é expressa apenas em textos literários idealizando os indígenas como através de discursos teóricos proferidos por G. Magalhães e G. Dias, no Instituto Histórico e Geográfico com o fito de civilizar e integrar o índio à nação (Domingues: 1990:131-133).

A partir daí podemos ver a importância para a mentalidade da época do mestiço, membro da nova "etnia" brasileira em formação. Suas características físicas passam a ser da maior significação em um período em que etnia e fenotipia se confundem.

Curiosamente esta confusão avança até a vida pessoal do poeta, seus biógrafos ressaltam o fato de ser mestiço e "Marabá" é visto como uma forma de

catarse pessoal sempre que volta à tona o assunto da formação do povo brasileiro como podemos exemplificar em G. Freire (1985:589) que volta à "Marabá" para descrevê-lo como um dos muitos lamentos de homens afeminados de meia-raça e meio sexo, segundo sua visão dos românticos.

"Em Marabá talvez haja alguma coisa de freudianamente autobiográfica quanto à situação flutuante do mulato romantizado na figura da mameluca de olhos verdes, de quem diziam os homens da raça pura: Tu és Marabá" (Freire:1985:589)

Não desmerecendo a observação de possibilidades psicológicas a respeito da transferência autor-personagem, cumpre verificar o caráter bombástico dado socialmente ao fato de se evidenciar uma personagem mestiça e o desconforto desta com relação às sociedades.

Certamente além deste incômodo outro foi provocado com a obra em questão. Marabá aparece totalmente despida, com os seios em evidência, parte da região glútea à mostra e a região pubiana embora não exposta devido à posição das pernas, claramente segurida! Trata-se de um dos nus mais ousados da época. Tal fato não passa despercebido pela crítica.

"...É de certo que ninguém compreende, à primeira vista, a Marabá decantada pelo poeta senão revestida da Arasóya. Mas eu creio que o pintor no-la apresentou em traje de Eva antes do pecado afim de ostentar sua habilidade no estudo do nú". (Folhetim J. do Comércio - 3 de junho de 1882).

No poema existem os versos que se referem a Arasóya, definida pelo autor em suas notas como "fraldão de penas, moda entre elles", passando em seguida à definição dada ao tempo por Laet, Stadem e Léry. Em nenhuma delas é especificada a função de cobre sexo da peça.

Podemos citar em defesa do pintor o fato de que dois anos depois, no mesmo ano em que Medeiros retrata Iracema, Amoedo executa duas telas. Uma delas com tema indígena, sem qualquer presença feminina e com o

personagem indígena portando pudicamente sua "arasóya". Esta tela se denomina "O Último Tamoio", todas as acusações de imoralidade são desviadas para o segundo quadro pintado no mesmo ano totalmente desvinculado da questão indígena e que representa uma mulher de costas totalmente despida, sob o título sugestivo de um estudo de mulher, revelando desta forma duas habilidades ironizadas anteriormente de retratar o nú, bem como sua ousadia de revelar por inteiro a região glútea apenas insinuada em Marabá, ousadia esta que ao invés de premiada foi considerada como francamente imoral pela congregação acadêmica.

Consciente ou inconscientemente Amoedo rompe com o preceito dos Românticos de pureza da índia que leve a pudícia ancestral da mulher brasileira descrita no início do capítulo por J. Macedo.

III- 2ª PARTE: Ciência e Progresso

A analisarmos a imagem do índio através das telas expostas na Exposição Antropológica Brasileira realizada em 1882, realizada pelo Museu Nacional, nos deparamos com a imagem transmitida pela própria exposição como um todo, imagem esta que transcendia aquela aprisionada nas telas.

Partimos então para a reconstituição dessa imagem através de consultas a jornais e revistas de 1882, arquivos de documentos do Museu Nacional Geral de fotos do Museu e do Setor de Etnografia, bem como textos produzidos posteriormente contendo referências à mesma. Acrescentamos à lista de consulta o "folclore oral" da instituição para a qual, parafraseando J.M. de Macedo falecido em 1882, a exposição faz parte das saudades que constituem a história mais ou menos poetizada do Museu Nacional.

Em sua própria denominação podemos começar a delimitar alguns traços desta imagem; o título "Exposição Antropológica Brasileira" não deixa dúvidas sobre a ousadia do evento para a época de sua realização, como nos contextualiza Castro Faria (1949:10):

"Quando se considera que o primeiro museu de etnografia da França, fundado em 1877 graças ao esforço de Henry, sucessor de A. Quatrefages no ensino oficial de antropologia, só foi instalado em 1879, é deveras surpreendente que no Brasil três anos após se conseguisse levar avante um empreendimento de tal vulto."

A exposição através da imprensa e também segundo as publicações sobre o evento realizado pela instituição, teve denominações como: "Festa Científica", "Belo e Útil Festival", "Festa de Antropologia Brasileira". Por estas denominações podemos fazer algumas inferências: a imagem em questão era a de uma festa ou festival; algo de grandiloquente e suntuoso, podendo ser belo. Nunca, porém, esta denominação vem desacompanhada dos termos Útil e

Scientífico ou Antropológica. Unia-se o belo e o útil em uma época de transições em que vemos na imprensa referências sobre essas idéias como a contida na crônica redigida na Gazeta de Notícias por ocasião da morte de J.M. de Macedo em abril de 1882. "Em nossos tempos predominarão as tendências científicas e industriais; temos por alvo o verdadeiro, principalmente o útil, e descuramos o belo em suas múltiplas manifestações artísticas; donde porém nos viria o direito de apoucar o mérito dos pensadores que nos precederão."

Dentro deste espírito não convém dar-se à festa o caráter de evento pouco útil, é preciso frisar a cada passo sua cientificidade e utilidade. No entanto a beleza se mostra fundamental ao evento com características visuais muito fortes e mesmo no discurso de abertura da exposição de autoria de Ladislau Neto¹ vemos construções de imagens belas, senão carregadas de romantismo, mas quase que abalizando a imagem do índio construída pelo romantismo como no exemplo citado.

"...no coração do povo, rapidamente incendiado ao mais vivo interesse pela raça dos nossos aborígenes. Missérrima nação que vaga, há mais de três séculos, desventurada e proscrita, na terra querida que só o medo ou nos mais impenetráveis esconderijos de suas selvas ousa chamar de sua pátria.

Sim, há mais de três séculos que as auras da liberdade prepassam mudas nas tranças do basto arvoredado, donde outrora se erguiam as canções docemente moduladas ao ritmo melancólico das filhas da raça tupi." (Ladislau Neto:1950:168)

Porém, se esta imagem mais romântica não deixa de estar presente, o objetivo demarcado pelas publicações da instituição por ocasião do evento é sem dúvida alguma a construção de uma imagem científica do índio brasileiro

1. Diretor do Museu Nacional, em 1882. E organizador principal da Exposição.

através de apresentação de seu modo de vida contido nos objetivos da mostra, como nos esclarece a guia da mostra:

"...d'este certamem que não é simplesmente expor os artefatos e os documentos etnográficos relativos aos nossos indígenas, mas reuni-los num só repositário público e ahí como presadas relíquias, offerecê-los ao culto da sciência..." (1882:6)

Temos então demarcado não só o objetivo da construção de uma imagem científica, através de pesquisas reunindo os objetos, como a clara intenção de que essa imagem tenha como referência básica "Os nossos indígenas"¹.

Ainda reportamo-nos a Ladislau Neto:

"Estava no interesse intelectual do Brasil e era de seu stricto dever collocar-se na primeira linha das nações americanas que mais a peito emprehenderam o estudo das gerações a quem antes de Colombo fora por séculos sem conta avassalada em vasto continente. E ao Museu Nacional, O paladino das sciências naturaes, no Império Brasileiro, deveria caber tanta honra" (Arquivo Museu, vol. 6).

A justificativa nos leva à discussão de um dado básico sobre a inserção no cenário internacional da exposição. Como contextualizá-la? Em linha direta com o evento das exposições internacionais ou não? Podemos começar apontando para o fato de Ladislau Neto mencionar Nações Americanas, não contextualizadno a exposição no mundo de estudos europeus.

Antes de entrarmos no âmago da discussão, acreditamos ser válido contextualizar o evento, localizando-o na Era dos Impérios de Hobsbawn (1988:118).

"A novidade no séc. XIX era que os não europeus e suas sociedades eram crescentes e geralmente tratados como inferiores, indesejáveis,

1. Permitimo-nos fazer uma rápida observação no sentido de frisar a união de objetivos que mais tarde viria a dar em discussões de caráter museológico que apresentariam a instituição como museu x casa de pesquisa. O objetivo inicial nos parece era nunca haver essa separação.

fracos e atrasados, ou mesmo infantis. Eles eram objeto perfeito de conquista,... Em certo sentido, os valores das sociedades tradicionais não ocidentais, tornaram-se cada vez mais irrelevantes para a sua sobrevivência numa era em que apenas contavam a força e a tecnologia militar".

Parece-nos portanto permissível concluir, sobre a ocorrência da mudança radical sofrida pelo exótico. No séc. XVI, a Europa via o selvagem como um nobre e o expunha em seu "habitat natural" reproduzido na "Festa brasileira de Rouen", como um exemplo de vida paradisíaca e de verdadeiros representantes da bondade, inocência. No séc. XIX, nas exposições mundiais realizadas como forma de propaganda do mundo industrialmente desenvolvido, o exótico ficava reduzido aos "pavilhões coloniais" ou aos "povoados nativos". E mesmo países independentes como o Brasil eram relegados a outro plano e exibiam basicamente sua indústria incipiente e matérias primas.

Dentro deste contexto, podemos verificar diferenças entre a Exposição de 1882 e as Exposições Mundiais. Ressaltadas por C. Faria (1982:12), devido a sua posição temática.

"Mas houve um outro gênero de exposições, não globalizantes mas sim temáticas, operando recortes, com o nítido propósito de circunscrever e aprofundar.

Foram também espetáculos, sem dúvida, embora um tanto diferentes."

Julgamos óbvio que pode-se estabelecer a relação entre os eventos das grandes Exposições Nacionais e a Exposição Antropológica de 1882, na medida da forma de propaganda e difusão de conhecimento.

No entanto podemos constatar na imprensa a contemporaneidade e a convivência dos eventos. O ano de 1882 é permeado pelas notícias de exposições, entre elas a exposição continental em Buenos Aires inaugurada em abril, e a preparação para as futuras exposições internacionais de Londres e Paris. A necessidade de diferenciar os eventos às vezes oficialmente, um

exemplo pode ser dado o documento do Ministro da Agricultura enviado ao Diretor do Museu Nacional¹ no qual o mesmo solicita que a exposição seja modesta e que não haja premiação, levando ao impulso da maior especificidade das grandes exposições, uma vez que o maior expositor seria o próprio Museu Nacional. Diferenciando de forma clara, o evento das exposições internacionais.

Ao passarmos à reconstrução propriamente dita do que foi a Exposição, captando desta forma a imagem por ela transmitida, poderíamos associar a construção desta imagem com uma tentativa de estriamento de um espaço desconhecido. Usando o conceito de Deleuze (1980), segundo o qual para a dominação seria necessário estriar ou seja mapear os espaços "lisos" (entendidos como livres), mais percebidos do que vistos. A visualização clara do índio pode ser vista como o estriamento de um espaço liso, o que pode ou não segundo as circunstâncias, ter sido levado a efeito, como nos proporemos a ver dentro da reconstituição da imagem, com maior ou menor êxito, no caso da mostra aqui considerada. Esta, dividida em preparação, exposição, repercussões, mostra paralela.

PREPARAÇÃO

Para que possamos avaliar a dimensão do evento, cumpre que se descreva o resgate realizado acerca de providências para a preparação do mesmo.

Datam de 9 de janeiro de 1881 os primeiros documentos constantes do arquivo permanente do Museu Nacional relativos às providências para a

1. Ata de Sessão do Conselho Diretor de 6 de maio de 1882.

preparação da exposição antropológica prevista para o início do ano de 1882, e que seria adiada para 29 de julho do mesmo ano.

Nestes documentos de 9 de janeiro, já constam cartas de presidentes de província acusando o recebimento de solicitação de peças feita pelo Museu Nacional para a Exposição. Infelizmente não foi encontrado o documento da solicitação original para precisar a data de seu envio.

Já no mês de abril do ano de 1881 começam a chegar ao Museu doações de peças com o objetivo explícito de figurarem na exposição.

O regulamento da exposição permite a mostra de peças emprestadas ao Museu. Porém, o objetivo de aumentar o acervo do próprio Museu fica claro, através de uma campanha diária à doação de peças desencadeada na imprensa.

O Jornal do Comércio noticiava cada doação fazendo elogios e compelindo a que fossem feitas outras, com notas como essa publicada a 3 de abril de 1882. "O público começa pois a compenetrar-se da utilidade da exposição antropológica e a prestar-lhe seu concurso".

No entanto alguns colecionadores reagiam a esta compulsão a doações como no caso da carta publicada no **Jornal do Comércio** de 9 de abril, Domingo na secção de publicações a pedido.

"Exposição Antropológica

com a epígrafe acima tem aparecido em vários jornais artigos com endereço aos possuidores de artefatos indígenas. Em resposta declaramos que não é pelo ridículo que se nos há de obrigar a desfazermos de objetos que apreciamos e que temos tido o trabalho de colecionar há muitos anos, desde o tempo em que empregados do Museu Nacional trocavam machadinhas raríssimas (É verdade que de sua propriedade particular) por colleções de moedas ou segundo outros por 10\$00..." (Anônimo:1882)

Pela veemência da discordância podemos tentar apreender a intensidade da campanha de doações melhor do que talvez se transcrevêssemos vários apelos a mesma. Contudo, a maioria dos Amadores ficava encantada em ter seu nome nos jornais ou diante da perspectiva de terem expostas as peças que coletaram. Parece-nos que na imaginação dos doadores o seu machado de pedra teria sempre destaque especial. São várias as cartas que acompanham peças enviadas por doutores, membros da nobreza e outros certamente da elite, acompanhando uma peça que o mesmo tem a honra de enviar à Exposição Antropológica.

No referente à arqueologia, as cartas de envio de achados em escavações e as notícias de jornal são tão numerosas, que nos parece um lazer enobrecido escavar e revirar as grutas das redondezas à procura do material arqueológico.

A preocupação com o embarque das peças e a chegada das mesmas, provenientes de províncias distantes, é uma constante nas cartas de Presidentes de províncias que mandavam grandes quantidades de material de um ou mais aldeamentos. Durante este período poderíamos notar a preocupação numérica¹. A preocupação científica talvez fosse a maior representatividade, mas nos parece que a grande preocupação efetiva, era com o número de peças, de forma a preencher os espaços da exposição.

Foram também solicitadas verbas para viagens a campo, como se vê em documento de 10 de janeiro de 1881, onde se transcreve a solicitação de verba no valor de 1:500\$00 para transporte, lancha de vapor e os socorros que se necessitam com escavações. Entretanto se dá expedição comprovadamente realizada por Ladislau Netto no Amazonas, com o intuito de ativar os trabalhos

1. O envio de tantos caixotes de peças era comum sem maiores explicações do que o local do aldeamento.

preparatórios nas províncias do norte, e de fazer por si mesmo os trabalhos de escavações na Ilha de Marajó, da qual retornou em abril de 1882 para ultimar os preparativos.

Em abril se envia ofício para a iluminação do museu por ocasião do evento. A imprensa anuncia o grande volume de peças que se encontram no museu para a exposição. Passa também a haver a coleta de material iconográfico de trabalhos científicos sobre os diversos grupos já estudados, para que se possa expor também a produção artística e científica inspirada pelo índio. À medida que vai-se aproximando a exposição, o espaço do museu passa a girar em função da mesma; em maio é dada a permissão para que se suspendam os cursos ministrados pelo Museu Nacional em função da preparação da mostra. No dia 13 do mesmo mês é a vez do museu fechar as portas de sua exposição permanente, para a montagem do evento programado.

A iconografia cumpre a função de retratar o objeto principal da exposição: o índio. Em 6 de maio, através das notícias sobre a exposição publicadas pelo **Jornal do Comércio**, temos a notícia de que algumas figuras modeladas em "papier maché" estavam sendo providenciadas para a exposição, bem como esculturas "modeladas em gesso sobre os Cherentes que aqui estavam, sob a proteção do benemérito Sr. Dr. Glaziou, à cuja iniciativa e desinteressada generosidade se deve também este trabalho do distinto escultor francês Deprés".

Na parte iconográfica dimensional, o museu recebe no dia 11 de maio, croquis do Barão de Teffé por ele feitos durante as suas explorações, e várias fotografias dos índios do Peru e da cabeceira do Amazonas.

No museu se realiza a produção do óleos sobre tela, segundo croquis e segundo alguns modelos ao vivo de índios Botocudos, como veremos abaixo produzido por Décio Villares e Aurélio de Figueiredo.

No dia 29 de junho é anunciada no **Jornal do Comércio** a chegada de sete Botocudos destinados a animar a exposição em certos dias com suas danças e cantigas ao som do maracá, projetando-se assim para a exposição uma teatralização, cujos resultados analisaremos em separado sob o título **Mostra Paralela**.

No dia 1º de junho começam os trabalhos de montagem das oito salas que compreenderiam a exposição acompanhadas por notas na imprensa e por visitas como a de S.M.Imperial, realizada no dia 14 de julho como noticia o **Jornal do Comércio**.

A EXPOSIÇÃO¹

A exposição teve lugar no antigo prédio do Museu Nacional, no campo de Aclamação, em oito salas do pavimento superior do edifício.

Na entrada adornavam o vestíbulo do museu fartos grupos de folhagens e coqueiros, artificialmente arranjados, e ornavam as escadarias duplas filas de variados arbustos.

Depois de se subir esta escada se chegava à Sala Vaz de Caminha. Na primeira sala da exposição, ocorria maior uniformidade de peças. Foram expostos grupos de objetos manufaturados basicamente em madeira. No guia podemos ver a descrição de 40 itens, sendo que apenas dois se referem a objetos individuais, os demais se referem a grupos sem precisar o número de elementos. Seguindo o guia (parte, aqui transcrita) foram expostos nesta sala:

"- Arcos e flechas das tribos: Jurús, Matanaué. Guajajará, Juma, do Alto Amazonas, Guaná, Karajá, Botocudo, Jaupepihys, Conibos, Coxibo, Coroado. Além de um grupo sem procedência específica;

1. A presente reconstituição se deu com material retirado do **Jornal do Comércio**, **Gazeta de Notícias**, **O Globo**, **Revista Ilustrada**.

- Grupo de Sararácas usadas pelos indígenas do Amazonas, para a pesca de tartaruga;
- Ralos dos indígenas do R. Uaupés;
- Choupas de taquára usadas pelas mulheres Botocudo;
- Zarabatanas e aljavas do Alto Amazonas;
- Dardos envenenados do R. Uaupés;
- Bancos do R. Uaupés;
- Balestrinas e suas lanças dos Cambéba;
- Haste e arpões do Alto Amazonas;
- Remos dos: Parintintim, Juapirys do Pará, Pãmarys, do rio Tocantins, do Amazonas, Cucumã;
- Lanças dos: Jauapirys, Carajá, Alto Amazonas, usadas por tribos da fronteira do Brasil com o Peru e lanças sem identificação de tribo precisa." (Guia da Exposição:1882:7-9)

Em uma foto (fig. 1) da sala aparece parcialmente um arranjo do referido material. Vemos na disposição dos escudos centralizando o arranjo, a maior acima e a menor abaixo, ladeadas por dois remos emoldurando o conjunto lateralmente. Vemos de cada lado treze dardos envenenados, como identifica a palavra escrita ao centro e ao alto do conjunto, ladeados como arremate por dois remos. Encimando o conjunto vemos um arco na horizontal e outras hastes que não podemos precisar, se abrindo em leque, a partir do seu centro.

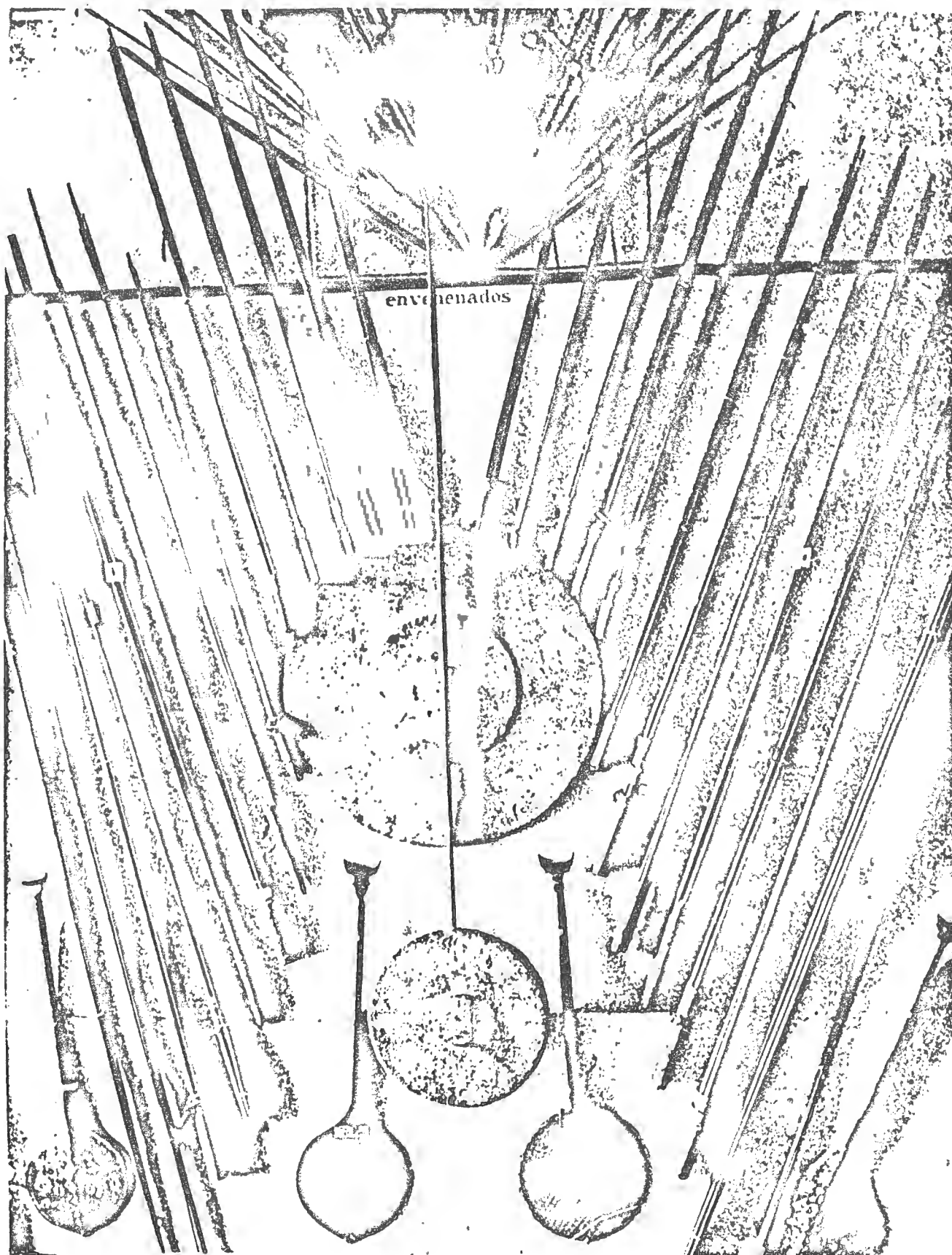


Figura 1 Reprodução de foto de um painel da Exposição Antropológica de 1882. Acervo do Arquivo geral de Iconografia do setor de etnografia do Museu Nacional.

Podemos observar a forma sóbria do painel, de composição notadamente decorativa e geométrica; olhando-se a certa distância, o mesmo deveria dar a impressão de formas redondas e oblíquas, destacando-se da parede. Neste painel podemos ainda observar que o conjunto de baixo se mistura com o conjunto que o encima, provocando uma certa indefinição visual. Existe uma sobrecarga de objetos impedindo a visão detalhada dos mesmos.

As construções usuais da sala referenciadas apontam para dois caminhos. O primeiro surge no guia onde é frisado o caráter gerador de violência das armas, pela descrição de alguns itens como o abaixo transcrito:

"4 Frechas com que os Jumas assassinaram a 2 de setembro de 1869 no alto Purus ao português Cezário José de Mesquita a brasileira Emiliana de Freitas."

O segundo, percebe-se através do comentário feito pelo Jornal do Comércio ao descrever a sala, que frisa a presença dos ralos, remos e bancos, como instrumentos utilitários ainda hoje em uso pela população civilizada local.

À esquerda da sala Vaz de Caminha, abria-se a sala Anchieta, onde: "...estão todos os quadros a óleos representando diversos tipos de selvagens do Brasil, obras impressas, antigas e modernas, os manuscritos de F. Hart, gravuras e litografias, numerosas fotografias e uma infinidade de documentos..." (Jornal do Comércio:27 de julho de 1882).

Acrescentando-se a isso, temos a presença da coleção de desenhos de instrumentos e objetos de ornamentação de diversas tribos, principalmente as do "Vale do Rio Amazonas", organizada pela Comissão Científica de 1859 a 1861 cuja secção etnográfica foi chefiada por Gonçalves Dias. E ainda, viam-se as obras, "Viagem Pitoresca do Brasil, por Maurício Rugendas, publicada em

1835 e "Iracema" vertido para o nheengatú, e ainda fotos dos aldeamentos Botocudos por Joaquim Ayres.

Não possuímos foto ou qualquer descrição da disposição da sala na época, no entanto, pela uniformidade de molduras e tamanho dos quadros a óleo encomendados para a mesma (dos quais trataremos com mais vagar na 3ª parte deste trabalho), acreditamos ter sido uma sala geometricamente simétrica, sem as mesmas possibilidades ornamentais das demais, pela própria constituição do acervo que abrange ainda outros conjuntos iconográficos que descreveremos conforme o guia, onde constam 67 itens para a sala:

- Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil - P. Joseph de Anchieta;
- Dicionário de língua geral do Brasil, sem nome de autor;
- Fragment d'une théogonie brésilienne recueilli au XVIe. siècle - Fotografia de parte da obra. Une fête brésilienne célébré à Rouen. Ferdinand Dennis;

Termo de vistoria do capitão Diogo Pinto da Gaia. Das Pedras do monte d'Arjam. acompanhado de duas estampas representando desenhos esculpidos nas mesmas;

- 19 retratos à óleo pintados por encomenda do museu, por Décio Villares e Aurélio de Figueiredo;
- 6 cópias de quadro pintado por Arknout no séc. XVII feitas à óleo por N.A. Lytzen em Copenhage;

- Estampas lithographadas no Instituto Artístico do Rio de Janeiro para a obra da Comissão Científica do Ceará. O conjunto é de 100 lithographias¹, não podemos precisar quantas foram expostas por constarem de um único item do catálogo, o de nº 27 sem nenhuma especificação de quantidade;
- 13 aquarelas pertencentes à coleção de Desenhos de Gentios, Animais & de Viagem Científica do Dr. Alexandre Rodrigues Ferreira Netto Vale do Amazonas;
- 5 gravuras de Bach (J.C) coloridas à mão. Para a obra *Reise nach Brasilien* 1820. Outras 2 gravuras realizadas por Krüger (Antonio) para a mesma obra além de pertencentes à 1 gravada por H. Muller, 1 por Seyffer, 1 por Martin Esslinger, 1 por Eicler (M.G.), 1 por Lips (J.) e 1 por Seiffer e Rits.
- Fotografias de indígenas ao Alto Amazonas. B. Teffé;
- Fotografia de Botocudo do Rio Doce Comissão Geológica do Brasil, Coordenado pelo Prof. Hartt;
- Fotografia dos Botocudos grupo pertencente à de Maistre, ministro da Alemanha e fotografias do mesmo sem autor ou expositor indicado;
- Litografias da cobra de Martins Reise en Brasiliens;
- Litografias de Rugendas *Voyage Pittoresque dans le Brésil*;
- Medalhas comemorativas da Exposição Antropológica de Paris de 1878, recebidas por membros do Museu Nacional;

1. Que ainda hoje se encontram na Secção de Iconografia do Museu Nacional.

- Litografia da obra de W. Reiss e A. Stübil Das Tadtendfeld von Ancon in Peru;
- Aquarela de H.J.S. s/data, retratando o Chefe Apiacé José Satunino. Juru Cuaxiary. Corpo Inteiro.
- Aquarela s/autor e s/data, retratando chefe indígena dos Uaupés;
- Desenho à crayon de indígena do Alto Amazonas, por Manoel Teixeira da Rocha."

À direita da sala Vaz Caminha, tem lugar a sala Rodrigues Ferreira, denominada de salão e escolhida como palco para a inauguração da Exposição. No dia da inauguração, na segunda foi colocado um estrado, para que sua magestade e Altezas Imperiais se colocassem durante a inauguração e leitura do discurso da Abertura pelo Diretor da Instituição, Ladislau Netto. Sobre o mesmo, no dia 1º de agosto foi colocado um modelo de maloca tuxáua do aldeamento Potirita, afluente do Rio Capim.

No centro da sala (fig. 2), sobre uma plataforma de pouca altura, apresentava-se uma reconstituição da "vida indígena no Vale do Amazonas", composta por três ubás, canoas de casca de jitaí e piramã. Uma delas foi utilizada por Ladislau Netto em sua excursão pelo rio Capim, pilotada por reconstituições de indígenas em tamanho natural, confeccionadas em "papier maché", vestidos e ornamentados com peças originais e várias jabutis, tartarugas empalhadas e frutas, raízes de mandioca e papagaio e arara empalhadas, que confundiram o repórter do jornal O Globo os elogiou pela domesticidade, "a ponto de não soltarem gritos durante o discurso". Não longe destas ubás e como que em terra firme ou à margem de um igarapé, duas índias igualmente em "papier maché" caminham vergadas ao peso dos

jamachins¹ que levavam às costas, carregados de vários objetos de seu uso ordinário.

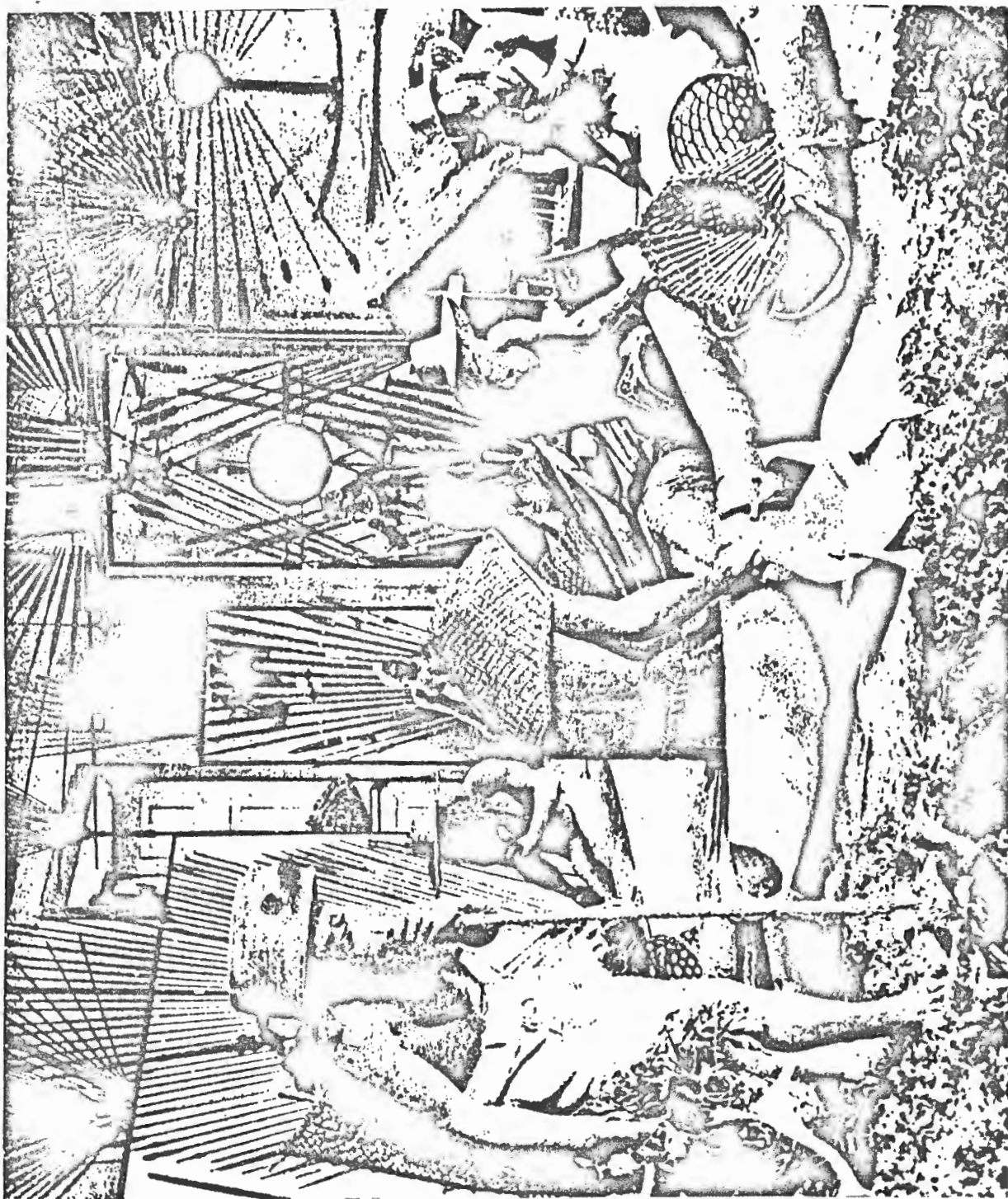


Figura 2 Reprodução de foto da sala Rodrigues Ferreira. Exposição de 1882. Acervo Arquivo Geral de Iconografia do setor de etnografia do Museu Nacional.

1. Cesto cargueiro.

Estavam dispostos nas janelas da sala de forma ornamental painéis com grupos de instrumentos de caça, pesca e guerra, além de instrumentos musicais. Entre eles, nas armas chamavam atenção as lanças, pela emplumação que podemos observa através do desenho reproduzido na fig. 3. E também do comentário do Jornal do Comércio segundo o qual "... lanças emplumadas, à vista das quaes se pode julgar o bom gosto de nossos índios". Havia ainda no mesmo salão (sobre pequenas plataformas laterais) modelos de habitações com corte que permitia se ver a disposição das redes no interior, e com representações externas de indígenas de "papier maché" em atividades cotidianas, também em plataforma lateral em modelo de jangada. Neste salão aparecem ainda, as esculturas moldadas de índios Xerente vestidos com peças originais. Há também aquarelas de coleções de Alexandre Rodrigues Ferreira, patrono da sala.



Figura 3
 Nacional.

Reprodução da Revista Ilustrada nº 311- 12 de agosto de 1822 - Acervo Biblioteca

A sala constava de 117 ítems e entre eles 39 são referentes a peças isoladas e os demais a grupos.

Seguia-se a sala Lery, uma das salas menos comentadas e portanto mais difíceis de ser reconstituída com seus 39 ítems, 30 constituídos de grupos de fragmentos de cerâmica. Na imprensa as referências à mesma se limitam a descrever fragmentos de lanças. Os outros nove ítems se referem a ornatos zoomorfos de Santarém, Pacoval, R. Trombetas e ornatos antropomorfos de Camuntins R. Trombetas e Santarém e Ídolos de Santarém.

O resumo da sala no guia, relata em parte a origem dos achados.

"Esta sala contém boa parte de fragmentos de lanças antigas do Amazonas exumadas pelo Snrs. Dr. Ladislau Netto, Derby, Ferreira Penna e Rhonne, e dos sambaquis do sul retirados pelo professor Hartt, engenheiro Freitas e Dr. Galvão e outros exploradores".

Segundo o roteiro descrito nos jornais vemos a seguir a Sala Hartt. O noticiário dos jornais na fase de preparação da Exposição a anunciaram como das mais promissoras, apesar de ser uma das menores, devido às "centenas de urnas marajoaras". No entanto, por ocasião da inauguração as notícias nos descrevem somente artefatos de cerâmica de várias regiões, principalmente Marajó, a maior parte reproduzidas nos arquivos do museu. Não temos maiores perspectivas sobre como foram dispostas as urnas, mas podemos verificá-las pelas grandes proporções dos objetos em questão e pela quantidade dos mesmos, 200 ítems sendo apenas 6 referentes a grupos e 26 ítems que diziam respeito a peças incompletas, como por exemplo 46. parte superior de um vaso encontrado na ilha de Marajó". Alguns deles, na atual exposição permanente do Museu Nacional. A sala deveria estar com seu espaço físico tomado de forma a dar impressão de haver "centenas de urnas", embora não incluísse exclusivamente a cerâmica marajá. Apesar de ser esta a procedência dominante na sala anunciada no guia como sendo "exclusivamente ocupada por

produtos cerâmicos antigos", as proveniências referidas no guia apontam para M. Paraense, Minas Gerais, Santa Catarina, Ceará, Município de Cantagallo, Ilha do Governador, RJ, Amazonas, Alto Amazonas, fazenda de Sant'Anna, província do Rio de Janeiro, Lagoa dos Patos, Rio Grande do Sul, Campos dos Goytacazes, RJ, Anadia, província de Alagoas, Miracãnera, prov. Amazonas, R. Uaupés, Forte São José, Manaus, Prov. do Pará, Magé, prov. do RJ, Itaguahy, prov. do RJ, Taquara, prov. do RJ, Cachoeira de Itapemirim, prov. do ES, Canutins, R. Trombetas e s/procedência. Mantém-se aqui, a ortografia do catálogo geral.

Pelas procedências, podemos perceber que nesta sala figuram os achados de particulares entusiasticamente doados ao museu; a única referência, sendo dada no resumo da sala ao Dr. José Lustosa da Cunha Paranaguá. O resto do resumo se refere aos achados de Ladislau Netto, Derby, Engenheiro Gonçalves Tocantins e ao digno correspondente do museu, Domingos Soares Ferreira Penna.

Seguia-se a sala Lund destinada à Antropologia Física, que na época se denominava apenas Antropologia. Cumpre frisar que esta é a única sala que tem no guia a denominação "Anthropologia".

A sala continha crâneos e ossos, e apenas um esqueleto completo, identificado como sendo do "capitão Amaro da tribo dos Turuará" e 18 crâneos que possuíam seus ossos, embora aparentemente pela divisão de itens estivessem expostos de modo diverso; as ossadas são de procedência variada, embora a imprensa fixe as da tribo Tembê e Turuyára anunciadas no resumo da sala como tendo sido exumadas por Ladislau Netto. A sala possuía duas atrações especiais: o primeiro crânio achado próximo a Lagoa Santa e uma múmia encontrada no morro da Babilônia, província de Minas Gerais. Curiosamente encontramos nesta sala a descrição de três itens que comportavam partes de sambaquis encontrados em Santa Catarina.

E segundo notícia do Jornal do Comércio nesta sala se encontrava o óleo de corpo inteiro em tamanho natural do indígena do Alto Amazonas pintado por, segundo o jornal, Aurélio de Figueiredo, do qual trataremos na terceira parte deste trabalho. Talvez o quadro estivesse nesta sala para quebrar a imagem de um ossário.

Sala Martins, sala de Ethnografia e Arqueologia. Embora sem descrição detalhada parece-nos uma sala que foi montada sem grandes congestionamentos de peças, possuindo 29 itens (embora só 5 não representem grupos), porém com algumas incompatibilidades de grupos, pois não é claro o critério de agrupamento. Figuram nesta sala em quatro armários, vasos de uma coleção arqueológica do Peru e da Bolívia de propriedade de S.M. o Imperador, expostos ao lado de produtos cerâmicos modernos do Amazonas, do São Francisco (Alagoas) e do Paraná. Segundo o Jornal do Comércio tal arranjo se destinava à comparação da "arte cerâmica do Brasil com a dos povos seus vizinhos" (Jornal do Comércio:29 de julho de 1882).

O outro grupo de objetos se referia aos artefatos de palha como balaies, esteiras, jamachins e tipitis, devido ao seu uso por homens civilizados nas proximidades da capital. Além da presença de tybos de taquara para carregar água.

Fechando o circuito da exposição se encontrava a sala Gabriel Soares, sala de Ethnografia e Archeologia. Uma das mais variadas da exposição, contendo 170 itens sendo apenas 45 individuais.

Neste salão estavam expostos de um lado um grande grupo denominado à época de "tropheos" colocados em um grande painel, complementado pela base no chão com instrumentos maiores. Eram exibidas tangas de cerâmica, tembetás de várias naturezas e diversos tamanhos, e de talismã feitos de pedra (miraquistãs), e podemos ainda constatar na foto a presença de machados, pontas de flecha e almofarizes.

Passamos a analisar esta disposição aproveitando a existência de uma foto (fig. 4). O grande painel tem ao centro em letras destacadas o título "instrumentos de pedra", colocado a nosso ver, de forma a economizar espaço na vertical, só que apresenta-se deitado dificultando a visão. De um lado, aparecem pedras de machado e pontas de flechas lípticas misturados de forma a se obter em grande distância um desenho ornamental. Aproximando-se aparecem números, alguns com grande dificuldade de serem vistos tornando-se necessários notá-los através do guia referente à peça. Um tipo de tratamento encontrado ainda hoje em exposições. Do outro lado encontram-se tembetás e tangas de barro e fragmentos diversos de pedras dispostas da mesma maneira; na base, grandes peças de pedra igualmente colocadas. Podemos observar que se altera a informação inicial, figurando o título "instrumentos de pedra" apenas, faltando o correspondente às tangas de barro, também expostas.

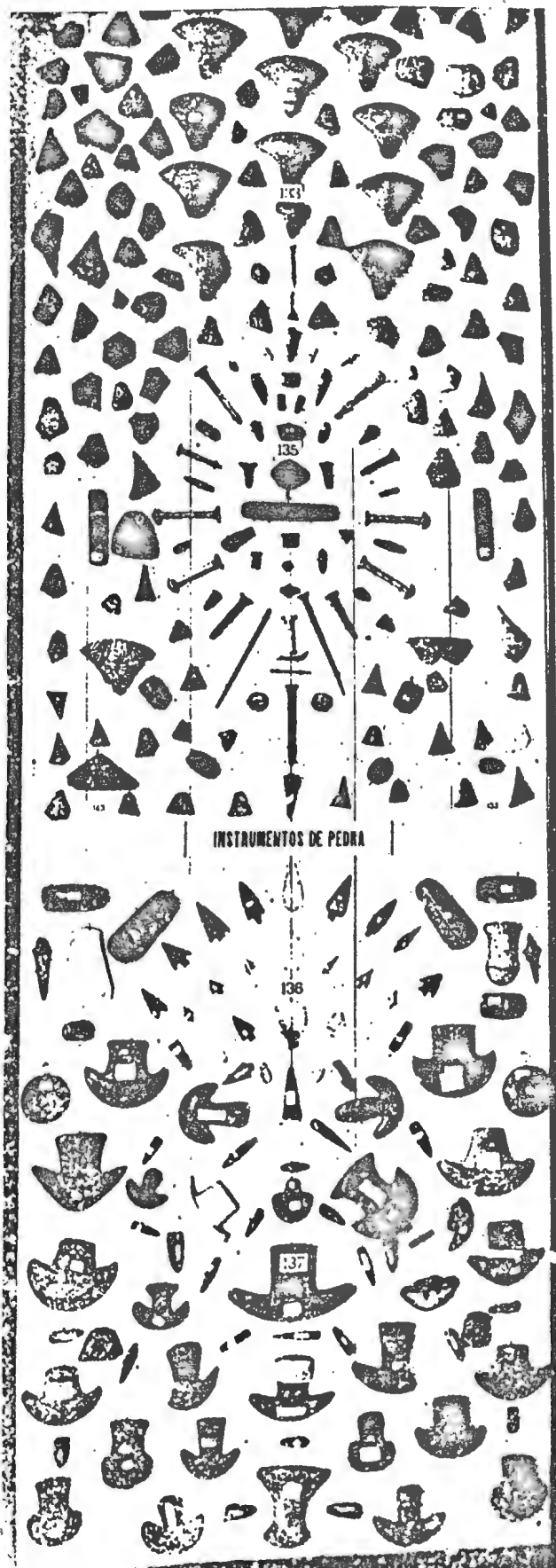


Figura 4 Reprodução da Revista Ilustrada nº 311- 12 de agosto de 1822 - Acervo Biblioteca Nacional.

Visto de frente ou mesmo à curta distância, o painel torna impossível qualquer detalhamento de visão ou seja, tem-se a impressão de um bloco de tons diferentes de peças minúsculas de pedra formando um desenho ornamental não claramente geométrico, embora se possa notar uma certa preocupação simétrica. No lado oposto temos a descrição de que se encontrava em igual painel (throphéo) a coleção arqueológica do Sr. Amélio Cavalcante Albuquerque, composta segundo o guia (que não precisa números) de: pontas de flechas, de tembetás, machados e instrumentos de diferentes formas e materiais.

Encontrava-se nesta sala ainda uma completa coleção de ornatos indígenas disposta em armários e vitrines centrais. Pendentes do teto constavam diversas redes de fabricação indígena, simples e enfeitadas de penas, um mosqueteiro guató, luvas dos índios Maués, saquinhos de caça feitos de tucum, vestimentas dos índios Tikuna, vestes pintadas dos índios do rio Purus, troféus de guerra dos Mundurukú (três cabeças mumificadas dos Parintintins). Balaies, cestos e pentes do R. Uaupés.

Ao tentarmos analisar a organização geral da sala, constatamos um espaço disposto de forma a quase não se detectarem formas individuais: poderíamos pensar pela descrição em um caos instalado. No entanto, acreditamos em um caos com um certo toque ornamental. A última sala talvez conseguisse provocar a impressão do exotismo através da percepção de um universo múltiplo e desordenado.

REPERCUSSÕES

"Na augusta presença de suas magestades e Altezas Imperiais inaugura-se hoje às 11 horas da manhã, esta grande festa da antropologia brasileira, realizada pelo incansável esforço do Sr. Director do Museu Nacional. Depois da retirada de SS. MM. e AA. Imperiais será franqueada a

exposição às pessoas decentemente vestidas, com exceção das quinta-feiras, continuará a exposição aberta todos os dias, das 10 horas da manhã às 3 horas da tarde".

A partir desta notícia, passamos a ver como e de que forma, a imagem da exposição foi captada pelo público e de como o mesmo se constituía. Consta que após a solenidade de inauguração às 11 horas com a presença das já referidas Magestades e Altezas, além de diversas senhoras, o Sr. Presidente do Conselho e Ministro do Império, Senadores e Deputados, Vários membros do Corpo Diplomático e cidadãos de diversas classes, todas as divisões da elite dominante. A exposição foi visitada por milhares de pessoas no dia da inauguração.

No entanto, a visitação do dia seguinte, um domingo que ameaçava chuva, foi tão intensa que a força pública foi solicitada para manter a ordem de entrada e saída a poder de baionetas. A preferência popular acumulou pessoas na sala Rodrigues Ferreira, a das ambientações, e na sala Anchieta, a que continha iconografia e documentos. O acúmulo de pessoas foi tão intenso que algumas peças foram danificadas na sala Rodrigues Ferreira, o que podemos perceber pelas fotos, pois apresentava um espaço de circulação mínimo.

A sala Rodrigues Ferreira, despertava mais atenção por si, devido à ambientação; ocorria por parte dos organizadores e da imprensa, um incentivo à visitação de outras salas, tidas como menos exuberantes por via da necessidade de demonstrar "cultura"; e assim, no dia 4 de agosto é noticiado que S.M. o Imperador visitou os salões da Exposição, demorando-se mais nos de Anchieta (manuscritos), Lery (fragmentos de cerâmica) e Hart (vasos da coleção do Imperador, cerâmica moderna e cestaria) que seriam os documentos que mais chamam a atenção das pessoas mais letradas.

A visitação continua intensa durante os meses de agosto e setembro, contando neste espaço de tempo com visitas regulares do Imperador, como por

exemplo dia 4 de agosto, dia 9 de agosto e etc¹. Determinados lugares dentro da exposição, se tornam chiques. Era de bom tom ser visto observando "a feita múmia de caboclo", bem como se recomendava para sábios em geral observar os crâneos. Já as classes mais populares iam olhar em burburinho a sala Rodrigues Ferreira, e o espaço da exposição se torna mesmo local de "paquera" como admite a Revista Illustrada (n:311, pg. 2).

Na verdade, o afluxo de gente à exposição e o vulto que ele tomou não poderia ser planejado. O interesse pelas imagens expostas de "nossos patrícios" (como diriam os românticos) foi grande. Embora o material exposto procurasse ser científico e em alguns casos (salas Lery com fragmentos de cerâmica e Lund com ossadas) pudesse se apresentar árido, em outros, tendia a um excesso sensorial (salas Rodrigues Ferreira e Gabriel Soares).

A aceitação do público, os elogios da Imprensa e uma condecoração ao idealizador da exposição por parte do governo, Ladislau Neto, fizeram dela um evento de repercussão altamente positivo².

MOSTRA PARALELA

Em 29 de junho de 1882 é noticiado o envio pelo presidente da província do Espírito Santo de sete botocudos acompanhados de um intérprete, o Sr. Dr. Inglês de Souza³. Remetidos em conjunto, com artefatos e ossadas de Botocudos, para serem todos estudados, além de pretender-se animar a exposição em certos dias com suas danças e suas cantigas ao som de maracá. Pelo que se depreende das notícias de sua chegada, eram esperados mais índios além dos sete que vieram, segundo a Gazeta de Notícias de 2 de julho de 1882,

1. O micrososmo, crônica de Domingo, Jornal do Comércio, 6 de agosto.

2. Recebeu a ordem da Rosa em 4 de agosto, segundo R. Illustrada nº 393, p. 3.

3. Herculano Marcos Inglês de Souza, advogado e autor de textos sobre o Índio no Direito. Autor de romances realistas como "O Coronel Sangrado" e "O Missionário".

1ª pág. havia sido solicitada a presença de 20 destes índios, no entanto foi difícil convencer os mesmos a embarcar, segundo o mesmo jornal. "Foi preciso illudi-los para obrigá-los a vir à Corte. Felizmente espera o Sr. Diretor do Museu recompensá-los por meio de presentes e trazendo-os em contato constante com os artefatos de seus irmãos!"

Os Botocudos Nak-Nanuk seriam três homens e três mulheres e um menino de 8 anos. Entre eles, podemos identificar melhor pelo fato de terem sido retratados à óleo: Joaquim Pedro (60 anos), marido de Benta (16 anos) e de uma outra índia não retratada, que segundo a Gazeta de Notícias tinha 19 anos e usava batoque. Não temos referência sobre a mãe de Thomé (8 anos), um filho de Joaquim Pedro. Havia Thomaré, mulher de 60 anos sem identificação de parentesco comprovada com os demais e também Nazareno de 16 anos de idade, na mesma situação. Falta uma identidade masculina que não foi retratada ou comentada.

É comum verificarmos em textos posteriores a presença contemporânea de Xerentes na inauguração, no entanto através da notícia da chegada dos Botocudos fica claro que só os mesmos lá estavam quando da mostra. No início do ano foram "reproduzidos" e foram embora. A primeira notícia da Gazeta sobre a localização dos Botocudos é clara: "... acham-se agasalhados no mesmo barracão em que se hospedaram nos jardins do campo os Cherentes que estiveram entre nós no começo deste ano, isto é, antes do evento".

Os Botocudos não puderam desfrutar da paz gozada pelos seus antecessores, com a grande divulgação de sua chegada e presença no Museu. Começaram a acorrer curiosos. A reação da população ávida, curiosa e mesmo agressiva tornou impossível a permanência dos mesmos no Museu, fazendo com que fossem se refugiar em um pavilhão do Paço de São Cristóvão. De uma crônica de Domingo podemos destacar um trecho com solicitação, que demonstra as dificuldades pelas quais eles passaram.

"Eu já não quisera que lhes falasse para angariar sympathias, nem de plena liberdade de culto, nem de grande naturalização, desejava apenas que lhes deixassem transitar em paz. O que penso não seria muito".

A avidez dos mais ansiosos continua na caça aos meios para "visitar" os Botocudos no Paço, como depreendemos do diálogo registrado na Revista Illustrada nº 306, pág. 2.

"Já viste os sete Botocudos que estão no campo?

- Não, e tu?

- Eu também não; é preciso de um cartão.

- De quem?

- Do Dr. Ladislau Netto, e ele não dá!"

No dia seguinte da inauguração da Exposição, no entanto os índios ainda são procurados na mesma, pela população mais desinformada que segundo a crônica fluminense (Revista Illustrada) apresentava:

"Reclamações e protestos... procuram, caçam, varejam toda a casa. Os pobres índios coitados, corridos de selvageria fluminense, há muito, já se tinham ido refugiar em São Cristóvão junto ao grande cacique".

Cogitou-se então de expor os Botocudos em mostra no quartel do Corpo de Bombeiros, onde segundo ironia de alguns, se poderia lançar jatos d'água no público afoito. No entanto, no dia 6 de agosto, domingo, se publica que por motivos de falta de espaço e para não se prejudicar o serviço do Corpo de Bombeiros, os Botocudos seriam expostos naquele mesmo dia na Quinta de São Cristóvão, nas imediações do Largo que fica à esquerda, das 11 horas às 3 horas da tarde do domingo. Acompanhado vinha o aviso de que caso não houvesse nenhuma imprudência, estes continuariam a ser vistos em outros

dias determinados até a ocasião do seu regresso, pelo qual os mesmos ansiavam.

Não obtivemos nenhum comentário sobre os resultados da mostra. A não ser uma significativa charge (fig. 5) em que é reproduzido de modo caricato a mostra. Dando ênfase ao dano estético causado pela mesma. E aproveitando o ensejo para ironizar a ligação de representatividade nacional com os índios. Devido à falta de outros anúncios, parece-nos não ter havido repetições.



Tem razão a nossa imprensa de se ter indignado contra uma tal offensa à dignidade de cidadãos tão distintos, expostos às gargalhadas dos europeus.

Nós pensamos diversamente dos colegas. Temos pena, não dos Botocudos, mas do Brasil, representado por esses legítimos patriotas que causarão grande espanto a uns, desmanejamento geral nas crianças e serios perigos nas mulheres grávidas....

[Handwritten signature]

Figura 5 Reprodução da Revista Ilustrada nº 312- 20 de agosto de 1822 - Acervo Biblioteca Nacional.

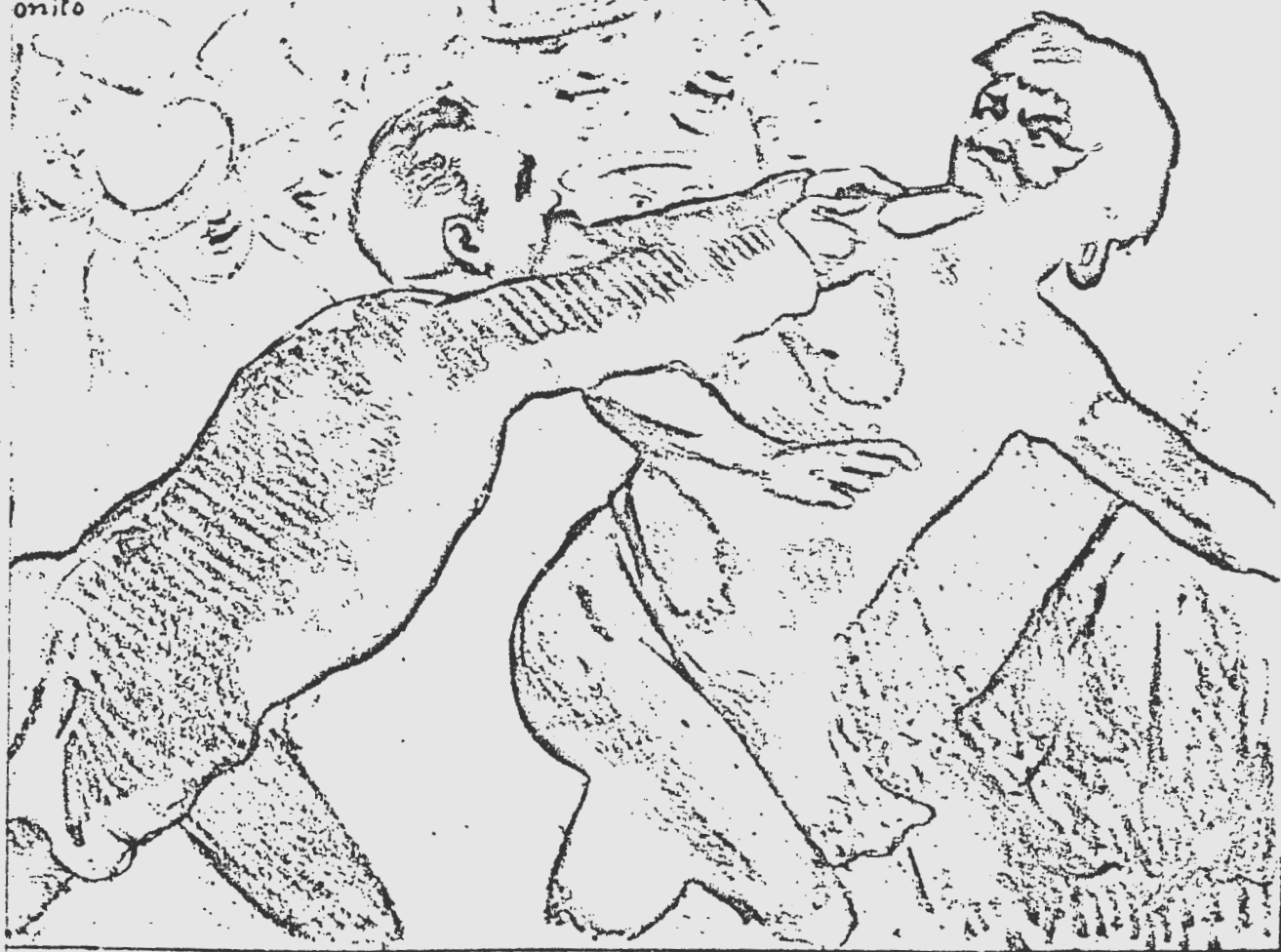
As charges a respeito dos Botocudos e da exposição são de grande relevância para o estudo iconográfico dos índios. Nelas além de se cunharem expressões de uso como "Dois Botocudos (...) dando-se beijos" (fig. 6) podemos constatar uma imagem distante da hierática que veremos nos óleos. E bem mais carregada no exótico. Os botocudos sempre aparecem com Batoques labiais e sem roupa. Na crítica à reação do público, charge (fig. 7) em que parece um Senhor fluminense temido pelos canibais, podemos ver um sr. vestido a caráter a puxar um índio em fuga desvestido pelo Batoque.



*Imaginem dois botocudos namorando-se e dando-se beijos!
Que 'idyllo'!!*

Figura 6 Reprodução da Revista Ilustrada nº 311- 12 de agosto de 1822 - Acervo Biblioteca Nacional.

il senhor
le papos
daria com
onito



m pobre

Mas quem diria! Esses anthropophagos é que ficaram
com medo de serem devorados pela curiosidade publica.
Só a muito custo o director do Museu impediu que elles
fugissem.

A saga dos "canibais" continua com a imprensa registrando que apesar de bem tratados, eles começam a perder peso e insistem para ir embora.

"Os Botocudos querem decididamente ir-se embora. Apesar dos cuidados de que os tem cercado o grande capitão. É assim que eles tratam o Imperador. Estão tristes e nostálgicos, mostrando-se receosos que não tornem a ver suas matas". Na Revista Illustrada nº 311 pág.2, passam a ocorrer insinuações de que lhes falta carne humana.

"...Os Botocudos têm emagrecido a olhos vistos; o menu do Paço ao que parece, não lhes apraz ao apetite; a cozinheira de S.M. já não sabe onde anda com a cabeça... também não lhes deram ainda nenhuma coxinha de gente!"

Uma charge insinua sutilmente que o Imperador seria um bom petisco.

No dia 20 de agosto, com a exposição fechada ao grande público, os Botocudos são levados ao prédio do Museu Nacional, para que sejam estudados, e terminam por dançar e cantar para um pequeno grupo de pessoas.

No dia 2 de setembro os Botocudos regressam à aldeia para frustração do público que ainda os esperava na exposição e alívio dos mesmos que segundo comentários da Revista Illustrada, "Vieram iludidos e voltam desiludidos com a nossa civilização".

IV - 3ª PARTE: Ordem e Progresso

O outro vértice do triângulo de imagens descrito na presente dissertação, trata da imagem do índio contida nos quadros encomendados a Décio Villares e Francisco Aurélio de Figueiredo para figurarem na Exposição Antropológica de 1882. E que constituem em seu conjunto um documento independente, apenas contido na imagem geral da exposição. Conjunto este que sobrevive até os nossos dias, embora não se componha de telas conhecidas nos relatos de história da arte brasileira. Constituem importante documento no que se refere ao estilo do período em questão (fim do séc. XIX). Bem como, podem complementar a visão da obra de seus autores. Assim, é claro, de serem fonte fundamental para o estudo da imagem do índio no período.

Formalmente a imagem contida nestes quadros é puramente clássica ou acadêmica. O conceito que poderíamos usar para defini-la é o de clareza clássica, que está diretamente ligado ao ideal de perfeição, com que se copia a realidade. Cópia esta que por vezes tão obcecada em representar com clarividência o objeto, perde a noção da realidade ótica. Nas telas em questão, podemos constatar que o olhar dificilmente enxergaria os detalhes pintados, no entanto estes estão explícitos, revelando de imediato a identificação do observador com o que é visto, não deixando margens para transgressões ou imaginação. A figura do conjunto de retratados apresenta sempre visibilidade perfeita, obtida através do recorte em um fundo neutro. Os retratos apresentam uma clareza excessiva da figura, eliminando-se de seus rostos expressões de individualidade e de movimentos vitais. Os rostos são apenas protótipos de raças, há um rosto repetido como nas esculturas gregas. São apenas figuras impassíveis: Dentro do cânone clássico da Academia pode se sacrificar a beleza em nome da clareza. Este exemplo sem dúvida o faz de forma drástica. Não existe movimento de luz, esta serve apenas para contornar

a figura. A cor é empregada seguindo os padrões acadêmicos para retratar o real do objeto auxiliar a delimitar a sua forma.

A proporção das figuras nunca é exagerada, sempre se enquadra em uma perspectiva ilusionista para que se obtenha melhor clareza visual. A forma é sempre delimitada, e a postura dos retratados apresenta uma formalidade incontestável.

Ao apresentarmos o lado formal das obras enquanto um conjunto, reunimos o trabalho dos dois pintores no que eles apresentam de uniforme, no entanto cabe-nos agora separar a identidade dos mesmos. As telas lhes foram encomendadas para figurarem na exposição pelo fato de ambos manterem atelier em conjunto, e de vir a ser Aurélio de Figueiredo, irmão e discípulo do famoso pintor Pedro Américo, que fazia parte do Conselho Consultivo do Museu Nacional e chefiava a seção de numismática do mesmo. Estando ambos em dificuldade financeira no período, aceitaram a tarefa de retratar os indígenas em telas a figurarem na exposição. Algumas diretamente do modelo vivo, outras segundo fotos ou desenhos anteriores.

Na obra de Décio Villares (Rio, 1851 - idem 1931) a presença de retratos merece destaque, notadamente os retratos femininos, entre eles o simbolizando a República (Museu da República) e o retrato de Clotilde Vaux. Bem como, retratos famosos como os de Deodoro da Fonseca, Floriano Peixoto e Rodolfo Amoedo e mais alguns bustos, pois também se dedicava à escultura. Além dos retratos faz o projeto para o túmulo de Benjamin Constant. O pintor teve fases temáticas distintas, a primeira essencialmente romântica quando chega mesmo a pintar uma "Moema" morta sobre as ondas. E a segunda ao se converter ao credo positivista, quando passa a executar os retratos já citados e também as composições como Tiradentes e A Epopéia Africana no Brasil que não foi além de um esboço. É autor das modificações na Bandeira Nacional, destinando-lhe o cruzeiro do sul e o lema positivista "Ordem e Progresso". Em

sua obra é tido como um pintor de traços e cores suaves, como podemos constatar no retrato da república e no de Clotilde Vaux. Já não é este o tratamento dado aos bustos da Exposição Antropológica.

Inicialmente na obra de Francisco Aurélio de Figueiredo Mello (Paraíba, 1856 - Rio, 1916) aparecem retratos. O pintor, conhecido como irmão de Pedro Américo, também apresenta em sua obra quadros de temática cívica comprometidos com a ideologia positivista, apesar de como Villares iniciar sua carreira sob o impulso da temática romântica, existindo inclusive um tema comum aos dois: "Paolo e Francesca de Rimini". Suas telas com temas cívicos são: "Descobrimento do Brasil", "Último Baile da Ilha Fiscal", "Abdicação de D. Pedro II", "Pátio da Casa de Contos", "Redenção do Amazonas", "Tiradentes no patíbulo", telas que apresentam uma certa rigidez de traço, bem próximo do academicismo.

Cursou a Academia de Belas Artes, como seu contemporâneo D. Villares, e posteriormente viajou para Florença por conta própria, continuando a trabalhar no atelier de Pedro Américo.

Quanto aos quadros da exposição de 1882 podemos diferenciar os pintores segundo alguns dados, como o fato de Décio Villares ter pintado preferencialmente quadros ao natural /6/ e segundo desenhos /3/ pintando apenas um deles segundo foto. Já Francisco Aurélio de Figueiredo, além de pintar um número menor de quadros, pintou apenas /2/ quadros ao natural. Os demais /6/ pintou segundo fotos. Quanto ao aspecto formal fica difícil marcar diferenças. Os quadros foram pintados para aparentar unidade e realmente conseguiram-no. Pode-se apenas verificar que Aurélio de Figueiredo apresenta uma forte marcação de linhas.

Os quadros pintados por D. Villares são: "Anharô", "Joaquim Pedro", "Thomé", "Nazareno", "Felismino", "Joaquina", "Ana Maria", "Matheus", "Benta" e "Um botocudo Nak-Nanuk".

Os de autoria de A. Figueiredo são: "Chamacoco", "Thomaré", "Um Indígena Alto Amazonas", "Uma Indígena Alto Amazonas", "Um botocudo Nak-Nanuk", "Um Indígena do Alto Amazonas", "Um Indígena do Alto Amazonas", "Um Indígena Botocudo".

A associação das telas ao positivismo merece explicações mais detalhadas, que tentaremos desenvolver brevemente falando um pouco sobre o positivismo de uma forma geral, suas perspectivas na Corte e as implicações mais viáveis quanto aos quadros a serem estudados.

O positivismo nasce quase que do mesmo berço do romantismo; ou poderíamos também defini-lo como a vertente mais conservadora do mesmo, que levaria ao sonho e a volta ao passado não como uma necessidade de afirmação de humanidade (Gusdorff: 1982:19) e sim como uma procura de um passado ordenado, que justificasse a preservação de uma ordem anterior e anteposta às revoluções. Daí a citação da obra de Aristóteles que permeia o pensamento conservador desde a Idade Média, de uma forma constante em Conte; bem como sua presença na biblioteca positivista (Veja-se "A Política e a moral de Aristóteles"). Portanto, podemos verificar seu desenvolvimento em um só volume de Conte:1934:36).

O que pode se explicar na medida em que valoriza o sentimento de hierarquia e ordena-o como forma de aprisionamento para o objetivo final do credo, a saber, a melhoria da situação da humanidade através do progresso. As especificidade próprias se adaptavam como luvas à necessidade intelectual da nação de buscar o passado sim, mas não questionar custos do progresso e nem insistir em ideais por demais revolucionários, como já discutimos no que diz respeito ao romantismo.

Na arte, como é visto o positivismo? Em primeiro lugar, devemos mencionar o fato da maior parte das observações sobre tal assunto ter sido retirada do "catecismo positivista" de Augusto Conte, texto que ao que tudo

indica, no Brasil foi o mais difundido entre os positivistas ortodoxos (Souza Lima 1990:5), como é o caso de Décio Villares: pintor oficial do positivismo, cujos quadros ilustram algumas edições do catecismo, como o de 1934 do Apostolado Positivista do Rio de Janeiro.

A arte positivista está sempre ligada a um código moral, como podemos perceber através da delimitação de seus objetivos:

"...que este aperfeiçoamento moral há de constituir sempre o principal objeto da arte ..." (Conte:1934:51)

Este aperfeiçoamento moral, podemos verificar, está diretamente, ligado a uma idealização da vida e do homem através da arte. Esta idealização descomprometida com o ideal de belo artístico, é filiada sempre a um ideal moral positivista.

"É a arte, a representação, a definição, a idealização da vida na sua maior amplidão e complexidade" (Lins:1967:455).

Podemos tentar entender melhor a idealização proposta, ao verificarmos que está diretamente ligada à proposição de representação e definição da vida, ou seja, embora exaltada através da idealização deve ter um compromisso básico com o real através de sua representação.

Podemos a partir de então inferir as características didáticas e edificantes da temática dos pintores positivistas presetes em quadros como: "Tiradentes no Patíbulo", "Abdicação de D. Pedro II" e os demais já citados.

Quanto ao aspecto formal, podemos talvez supor o fato da arte positivista se conformar com a representação do real dentro de um estilo de cópia por demais conhecido e adequado aos princípios da academia, que por longo período ainda irá se manter refratária a inovações na arte. Os critérios de avaliação da arte são sempre muito rígidos, e apelam para tal perfeição, podendo esta com facilidade ser estendida também à perfeição técnica.

"A arte, devendo sobretudo fomentar em nós o sentimento da perfeição, não suporta nunca a mediocridade. O verdadeiro gosto supõe sempre uma grande suscetibilidade para sentir viva repulsão pelas produções inferiores". (Conte:1934:113)

Existe até mesmo uma expectativa de que a apreciação devida a tal arte moral, só poderia se dar dentro de uma sociedade já positivisticamente influenciada.

"A eficácia estética do positivismo só poderá manifestar-se pelas produções características, quando a regeneração moral encontrar-se bastante avançada para já ter despertado as principais simpatias que lhes são próprias e sobre as quais deverá repousar o novo florescimento da arte" (Conte:1988:45).

A base positivista da ordem influencia diretamente a produção artística, especialmente nos quadros que temos como objeto de análise, sendo esta facilmente identificada pela visão do conjunto das obras.

A necessidade de uma ordenação classificatória no conjunto das obras, pode ser identificada pelos títulos das mesmas: "7, Chamacoco, indígena da tribo do mesmo nome, actual aprendiz de artilheiro da Fortaleza de São João do Rio de Janeiro, 20 anos de idade". E outros.

Se considerarmos que uma das missões fundamentais do positivismo era generalizar a ciência real e sistematizar a arte social (Conte 1988:44), e entendermos esta sistematização enquanto um esforço classificatório, poderíamos entender que para o positivista existia uma fórmula racional de pensamento que poderíamos simplificar como:

Observar = classificar = conhecer através da comparação. Como classificar? "A classificação deve provir do próprio estudo dos objetos a serem classificados, sendo determinada pelas afinidades reais do encadeamento natural apresentado por eles, de sorte que essa classificação seja ela própria a

expressão do fato mais geral, manifestado pela comparação aprofundada dos objetos que abarca" (Conte 1988:22).

Esse esforço classificatório e ordenador combina com a intenção de considerar e denominar arte tudo o que é prático e utilitário, portanto sistematizável.

Temos então através do conjunto dos quadros uma nítida visão classificatória segundo o grupo indígena (tribo), sexo, idade, posição social (quando ligada à sociedade nacional); ou seja, uma expressão do fato mais geral. Podemos mesmo montar um quadro de sexo e idade.

SEXO			
Idade	Masculino	Feminino	Total
0 - 10	2	-	2
10 - 20	2	2	4
20 - 30	5	1	6
50 - 60	5	1	6
+	14	4	18

Além dos totais observados no quadro, podemos mencionar alguns outros totais, como o de, indivíduos representados por um nome indígena ou não, /11/ diferenciando-se do de indivíduos nomeados pelos artigos indefinidos "um" ou "uma" /7/. Poderíamos observar, que todos os pintados ao natural /8/ possuíam nome individual, o mesmo ocorrendo com todos os que se baseavam em desenho anterior /3/, também. Os baseados em fotos /7/, se referem a personalidade indefinidas que poderíamos tomar enquanto representantes de um índio genérico.

Outra parcela de totais reveladora refere-se ao traje pintado /3/ dos retratos, apresentando-se seus personagens em trajes completos da época. Curiosamente /2/ deles se referem a personalidades com cargos na sociedade da

época: Anhorô, guarda da Exposição Antropológica e Chamacôco, um aprendiz de artilharia. O terceiro, trata-se do chefe da família dos Botocudos em visita ao Museu Nacional, Joaquim Pedro. Vestidos com trajes da época incompletos, somam /12/ ou seja a maioria dos retratados, ao natural ou não. Ainda encontramos /3/ retratos com adornos étnicos e /3/ sem indumentária visível, sendo estes sempre baseados em fotos ou desenhos.

A partir da diferença de referenciais indicadores da etnia indígena, ou seja, qual motivo da diferença de trajes completos e da escassez de índios com seus trajes identificadores diretos (colares, batoques, cocares de penas), podemos conjecturar sobre o referencial utilizado para a identificação da etnia e qual a intenção direta do positivismo com relação aos índios. Verificamos em primeiro lugar, uma forte marcação do conceito de raças, e embutido nesta uma classificação e hierarquização das mesmas.

"...a regeneração humana que, limitada de início...à grande família ocidental, deverá estender-se, em seguida, segundo as leis individuais, a todo o resto da raça branca, e até mesmo, enfim às duas outras raças principais" (Conte:1934:57)

A conceituação de raça do positivismo, está diretamente ligada ao evolucionismo, pois um dos livros chaves da biblioteca positivista é "A Filosofia Zoológica" de Lamarck, precursos de Darwin. O neo-lamarckismo social propõe a partir de uma influência sobre a hereditariedade, melhorar a espécie e a sociedade humana. (Buican: 1987:103) Conte classifica as "civilizações fetichistas como um primeiro estágio da evolução do pensamento religioso.

Dentro do pensamento "etnográfico" da época encontramos dados como o contido no artigo "Apontamentos sobre o fabrico da lança de barro entre os selvagens" de Lacerda, publicado nos Arquivos do Museu Nacional (Comemorativo da Exposição Anthropológica de 1882).

"Assim como pódem-se determinar os períodos de crescimento de um animal pelo estudo de muitos indivíduos da mesma espécie em diferentes graus de desenvolvimento, assim também pódem-se ir assignalando os passos progressivos da evolução de arte, com maior ou menor exatidão, pelo exame da prática dessa arte em povos de diferentes graus de adiantamento" (Lacerda:1883:63)

Os chamados estudos "antropológicos" da época (que hoje corresponderiam à antropologia física) se referem a exame de medição e verificação de caracteres físicos da raça, aplicados a indivíduos vivos de diferentes etnias como já foi mencionado, ao nos referirmos a índios enviados para estudo no Museu Nacional, dos quais foram tiradas medidas, etc. (Como no caso dos Botocudos). As fotos da época dos referidos índios são acompanhadas de régua de escala, exatamente como usamos hoje para não perder a coerência do tamanho dos objetos. Vide fig.(1).



Figura 1 Reprodução de foto, de índia Botocuda. Participante da mostra paralela da Exposição de 1882. foto Acervo Arquivo Arquivo geral de Iconografia do Museu Nacional.

A conceituação e hierarquização das raças no entanto não implica em uma destituição de direitos das mesmas.

"Para os diretores do apostolado positivista do Brasil, a conquista lusitana foi feita mediante a violação dos direitos dos indígenas, os primeiros donos do território brasileiro. Assim, pois, houve por parte dos portugueses um verdadeiro esbulho de terras e uma usurpação de direitos" (Azzi:1980:104)

A posição dos positivistas portanto é de defesa dos direitos dos índios, que são tidos como "tribos fetichistas" ou "hordas fetichistas" esparsas pelo território, e que devem ser conduzidas para regeneração através do positivismo. Segundo a divisão do catecismo, por ser este o primeiro estágio religioso, também é dos mais simples de ser revertido. Ou seja, o positivismo apoia os direitos mas não incentiva a manutenção desse "estágio cultural", não admitindo sua influência na sociedade nacional, como vemos em discurso de Miguel Lemos pronunciado em 1880 e transcrito por Azzi (1980:111).

"Cumpra sobretudo combater essa mania para a qual concorreu poderosamente o Gonçalves Dias, que quer reduzir o nosso movimento estético atual e futuro às idealizações da vida selvagem. Nós não somos tapuias, somos portugueses, europeus ocidentais, as nossas tradições têm as suas raízes no Velho Continente. O índio na nossa tradição só representa um elemento modificador apenas pela alguma mistura que houve com a raça branca e negra".

A partir dessas considerações podemos entender o fato de não ser privilegiada a imagem de um índio com adornos ou utensílios provenientes de sua cultura. E sim a priorização de demonstrar a correta ordem possível, em um traje completo ocidental como no retrato de "Anharô", guarda da Exposição.

Durante todo o texto nos referimos sempre às telas dentro de um todo, e mesmo para a descrição mais minuciosa das mesmas recorremos ao conjunto, separando-o no entanto segundo as classificações presentes no catecismo: bustos femininos e masculinos, segundo faixas etárias.

BUSTOS FEMININOS

Trataremos primeiro dos retratos femininos. A relação do positivismo com a mulher é tida como fundamental, a ponto de podermos ver que o "catecismo" é escrito como um diálogo entre o sacerdote e a mulher. No entanto, podemos inferir que o seu papel é de fundamental importância, na medida em que é através dela que os positivistas vêem a formação do Homem.

"Como o principal ofício das mulheres consiste em formar e aperfeiçoar o homem" (Conte:1934:139), as representações da arte segundo o positivismo são diretamente ligadas à mulher. "A arte jamais poderá representar a humanidade de modo condigno senão sob a forma feminina", diz ainda Conte (1934:120).

Embora possamos notar que a maioria de quadros pintados mostram figuras masculinas, passemos à análise mais detalhada dos 4 em que está exposta a figura feminina.

Quadro "(10): Uma indígena do Alto Amazonas; de 30 anos de idade; em busto. Pintado a óleo por F.A. de Figueiredo, segundo fotografia 1882". (Ver figs. 2 e 3).



Figura 2 Reprodução de foto. Acervo Arquivo Arquivo geral de Iconografia do setor de Etnografia. Quadros Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

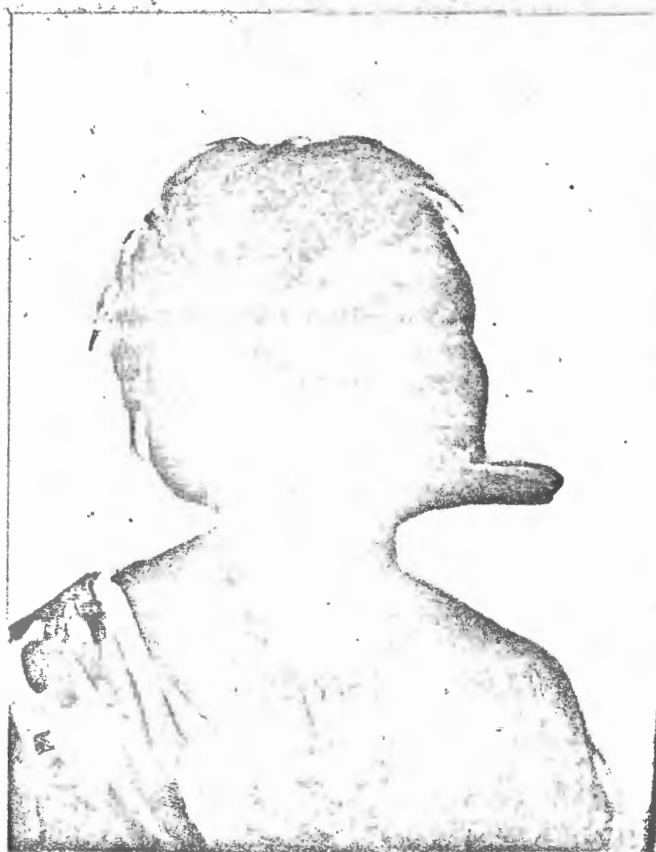


Figura 3 Reprodução de foto. Acervo Arquivo Arquivo geral de Iconografia do setor de Etnografia. Quadros Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

Trata-se do único, de que encontramos a respectiva foto que lhe serviu de base, ampliando-se desta forma a possibilidade de verificarmos a adaptação pictórica realizada.

Na foto vemos uma figura feminina despida, com seios pendentes à mostra; no colo, verificamos duas voltas de um colar de sementes cortadas entremeado por dentes pequenos. A figura se encontra com o torso de frente e a cabeça em um meio perfil. No rosto ressalta um batoque labial sobre o qual está fechado o lábio superior, a testa se encontra franzida, os cabelos cortados curtos parecem estar untados de substância oleosa e a orelha apresenta um furo no lóbulo.

No quadro, vemos uma figura na mesma posição, porém com o busto recoberto com um pano de padrões indefinidos, colocado à guiza de túnica. No colo há um colar de três voltas pintado de forma indefinida com claros e escuros com três dentes de tamanho considerável, esparsos, na primeira volta. No rosto podemos constatar o realce dado ao batoque labial, complementado pela dentição à mostra e os lábios superiores erguidos. A testa não se encontra franzida, o que reforça a expressão dos olhos. O cabelo aparece bem semelhante ao da foto, apenas melhor arranjado na frente; a orelha aparece sem orifício visível, com um brinco pendente.

Podemos ver que as modificações podem ser explicadas por uma visão moral mais rígida: não encontramos nas telas em questão, sequer uma índia despida, nem mesmo como uma leve insinuação de formas. O que pode ser também encarado como um rompimento com a iconografia do séc. XVI, onde se encontrava com frequência "A selvagem dos seios pendentes" representando as velhas canibais tupinambás. (Burcher: 1977:55) Por outro lado, alguns aspectos do exótico são ressaltados como o aumento do tamanho dos dentes do colar e o aparecimento da dentição da retratada, embora tenhamos sempre que tomar em consideração o aspecto suavizante das adaptações. Leva-se em conta,

por exemplo, a diminuição do orifício no lóbulo da orelha e a criação de um discreto brinco.

Assim temos a visão da mulher indígena, na idade considerada pelos positivistas como o apogeu da mulher. A ponto de Conte chegar a propor que:

"Figurado ou esculturado, nossa Deusa terá sempre por símbolo uma mulher de 30 anos tendo seu filho nos braços". (Conte: 1934:122)

A outra idade feminina representada é a de 16 anos. Idade ainda de aprendizado dentro do credo de uma sociedade positiva. São duas telas sobre essa faixa etária. Uma delas: "Benta, indígena Botocudo da tribo Nak-Nanuk, do Rio Doce; de 16 anos de idade; em busto. É uma das duas mulheres de Joaquim Pedro, retrato nº 53). Pintado a óleo do natural por Décio Villares, 1882)". Não foi localizada nas dependências do Museu Nacional. Passamos então à análise da segunda tela, que corresponde à mesma categoria etária.

"Anna Maria, indígena Tembê, da aldeia do rio Potiryta, afluentes do Capim, prov. do Pará, de 16 anos de idade; em busto pintado à óleo por Décio Villares, segundo desenho feito ao natural pelo Dr. Ladislau Netto em 1882" (fig. 4).



Figura 4 Reprodução de foto. Acervo Arquivo Arquivo geral de Iconografia do setor de Etnografia. Quadros Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

Vemos uma figura feminina de perfil e meio busto, trajando vestido amarelo. Seu perfil é ressaltado através do recorte da figura no fundo neutro. Sua expressão facial é impossível. Seus cabelos aparecem soltos, passados para traz das orelhas e caídos nas costas, com apenas uma mecha jogada ao pescoço sugerindo uma curva. O vestido mostra-se solto no corpo sem demonstrar formas. Não aparece nenhum adorno ou perfuração.

Há duas obras sobre mulheres de 60 anos, sem nenhuma referência especial a seu papel no culto, sendo a primeira "(59) Joaquina, indígena Tembê, da aldêa do rio Potyrta, afluente do rio Capim, prov. do Pará, de 60 anos de idade; em busto pintado a óleo por Décio Villares, segundo foto do natural por Ladislau Netto, 1882." (fig. 5)



Figura 5 Reprodução de foto. Acervo Arquivo Arquivo geral de Iconografia setor de Etnografia. Quadros Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

É retratada de perfil, com uma ave pousada na mão. Sua expressão facial é neutra, porém apresenta traços demonstrando idade e seu cabelo aparece jogado para traz da orelha com uma única mecha sobressaindo-se. Apesar de ter sido pintada por autor diferente, é grande a sua semelhança com o quadro anterior, como se as duas índias Tembê (malgrado a diferença etária) representassem em sua grande uniformidade, o índio genérico.

O outro quadro que corresponde à mesma faixa etária é:

"(14) Thomaré, Botocuda Nak-Nanuk, do rio Doce, de 60 anos de idade, em busto, pintado à óleo natural por F.A. de Figueiredo" (fig. 6).



Figura 6 "Thomaré", F.A. de Figueiredo, 1882. Acervo Museu Nacional, Foto W. D. Barbosa.

Thomaré é pintada em busto, de frente, e está vestida com uma blusa de botões e gola arredondada abotoada no pescoço. O panejamento da blusa é tratado com algum detalhe. Seu rosto é representado de forma mais expressiva, notadamente os olhos. Sulcos na face demonstram idade. Os cabelos são curtos e levemente revoltos. Ressalta-se na face o uso de batoque labial e os orifícios auriculares largos, bem como os lóbulos pendentes; o nariz aparece achatado e os lábios finos.

Os traços apresentados não evidenciam a uniformidade frisada por Hartmann (1975:7) como usual na representação do índio brasileiro:

"Peles, cabelos e olhos mais escuros, zigomas salientes, prognatismo mais acentuado, menor proeminência do queixo, largura facial superior".

BUSTOS MASCULINOS

Os bustos masculinos são no total de 13, de diversas faixas etárias. Os primeiros representam dois meninos de 6 a 8 anos, idades em que segundo o positivismo a criança deve estar inteiramente sob a guarda familiar, recebendo ensinamentos religiosos e culturais elementares. Os retratos referem-se a:

"(6) Felismino, indígena da tribo Ipurinã, do rio Purus, prov. do Amazonas, de 6 anos de idade, em busto pintado ao natural por Décio Villares" (fig. 7).

"(13) Menino Thomé, Botocudo Nak-Nanuk, do rio Doce, de 8 anos de idade, em busto. Pintado à óleo do natural por Décio Villares" (fig. 8).



Figura 7 Quadros Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.



Figura 8 Quadros Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

O busto do menino mais jovem surge na tela sem se encontrar preso à linha de base da mesma, como se sua veste (embora de cores contrastantes) se dissolvesse no fundo, o que suaviza a sua representação. Listadas apresenta abotoamento um pouco abaixo da base do pescoço. A face é representada de forma expressiva, com linhas marcando os lábios e tendo os olhos bem abertos. Sua face arredondada, é moldurada pelos cabelos curtos também de corte arredondado, cobrindo quase totalmente testa e orelha.

Quanto aos outros retratos o tratamento da base do busto é o mesmo, acentuado pela cor tênue da vestimenta: uma camisa amarela ligeiramente aberta na região do pescoço. O rosto se apresenta igualmente expressivo e arredondado, com cabelos cobrindo a testa. A representação pictórica já ocupa um espaço maior da tela, aumentando a proximidade com o observador e diminuindo a sensação de suavidade presente na tela anterior. A autoria comum, ajuda a explicar a semelhança das telas, embora o fato de se tratarem de figuras da mesma faixa etária e do mesmo grupo indígena, a nosso ver tenha grande peso para causar a semelhança.

Na faixa etária considerada pelo positivismo como a do "primeiro surto de vida pública" iniciada aos 14 anos, quando a criança passa do aprendizado exclusivo da família para a orientação religiosa e cultural na sociedade mais abrangente. Ocorrem dois retratos, representando indivíduos de 16 e 18 anos. O primeiro, é "(15) Nazareno, Botocudo Nak-Nanuk, do rio Doce, de 16 anos de idade, em busto, pintado à óleo do natural por Décio Villares" (fig. 9).



Figura 9. Reprodução de foto. Acervo Arquivo Arquivo geral de Iconografia setor de Etnografia. Quadros Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

O retratado veste um paletó apresentando um rasgo perto do início da manga, e mostrando uma camisa por dentro. O rosto é arredondado, com uma expressão que poderíamos descrever como ainda infantil, destacando-se o nariz bem achatado. Os cabelos em corte arredondado escondem a testa e a orelha.

O segundo retrato diz respeito a:

"(9)'Um indígena' botocudo; de 18 anos de idade, em busto, pintado à óleo por F.A. de Figueiredo, segundo uma fotografia de 1882" (fig. 10).



Figura 10 Quadro Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

O "indígena" é retratado vestindo uma camisa escura aberta no colarinho, o rosto em meio perfil apresentando proporções diminuídas. O batoque labial aparece destacado em uma boca entreaberta sem o detalhe da dentição. O rosto apresenta zigomas salientes e olhos amendoados. Os cabelos na frente cobrem a testa, e na parte posterior são cortados de modo a descobrir a orelha (sem perfurações aparentes).

A idade de 20 anos, seria próxima àquela em que para os positivistas iniciavam-se as responsabilidades na vida do Homem, que segundo o credo era aos 21; quando, os jovens deveriam começar a corresponder aos cuidados que lhes foram dispensados. Surgem 3 retratos, um deles o de:

"(20) Um indígena do Alto Amazonas; de 20 anos de idade; em busto. Pintado à óleo por F.A. de Figueiredo, segundo uma fotografia. 1882 (M.N.)" (fig. 11).



Figura 11 Quadro Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

Retrata um jovem em meio perfil, com uma camisa encarnada de padrões indefinidos, que lhe cobre parte do pescoço: O rosto arredondado de queixo pequeno, olhos amendoados e nariz achatado complementados por cabelos arredondados. Trata-se de um índio bem próximo ao genérico.

No entanto os outros dois retratos mostram indivíduos que se encontram em cargos na sociedade nacional. O primeiro deles:

"(5) Anhorô, indígena Cayapó, actual guarda da Exposição Antropológica; de 20 anos de idade; em busto pintado a óleo do natural por Décio Villares. 1882 (M.N)" (fig. 12).

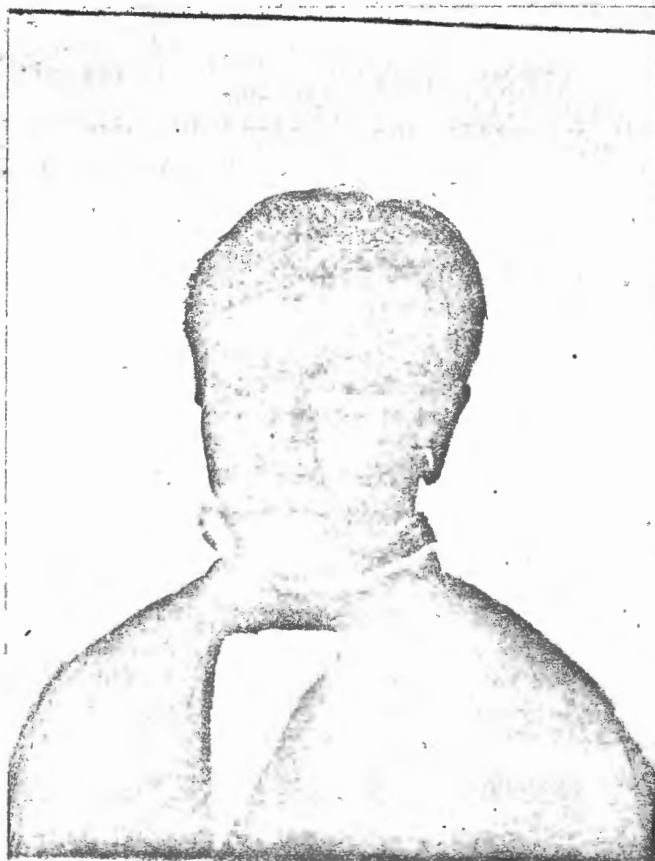


Figura 12 Quadro Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

O retratado traça com toda a dignidade um traje da época, paletó, camisa, colarinho e uma gravata borboleta impecáveis. Seu rosto ovalado apresenta feições regulares e uma de suas orelhas aparece de forma a dissimular a presença de um orifício auricular. O cabelo, cortado curto de forma recomendada à época. Toda a sua figura tende a se revestir de dignidade de um jovem prestes a assumir suas responsabilidades para com a sociedade nacional, como um exemplo de integração desejada pelo positivismo.

Integração essa reforçada pelo sosegundo retrato:

"(7) Chamacôco, indígena da tribo do mesmo nome, actual aprendiz artilheiro da Fortaleza de São João, do Rio de Janeiro, de 20 anos de idade, em busto. Pintado à óleo do natural por Francisco Aurélio Figueiredo" (fig. 13).



Figura 13 Quadro Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

O único retrato assinado A. Figueiredo, pinta a figura de um jovem em sua farda, com o colarinho levemente dobrado e sem a imponência da postura totalmente erecta do quadro anterior. A face do retratado demonstra seriedade e seus traços são bem demarcados pelo pintor; zigomas salientes, lábios grossos e olhos amendoados, cabelo cortado curto como de uso na época, apresenta alguma rebeldia ao cair sobre a testa e arrepiar-se no alto da cabeça. A orelha aparente não apresenta perfurações. Embora Figueiredo dê um ar mais natural à postura do retratado e demarque seus traços com mais vigor, não se

altera a dignidade de que o retratado está revestido, principalmente levando-se em conta o quadro "um indígena do Alto Amazonas, de 20 anos", em que o pintor retrata ao oposto do anterior uma cabeça proporcionalmente encolhida no dorso. Além de ser de grande significado, o fato deste constituir o único quadro assinado pelo pintor. Devemos ressaltar o fato do retrato em questão apresentar um militar. Profissão altamente valorada pelos positivistas:

"Além de que a existência militar faz sentir melhor a solidariedade, o cidadão deveria apegar-se mais à pátria" (Conte:1988).

Finalizando-se assim, a integração total do elemento indígena à nação brasileira.

A última faixa etária representada se compreende entre a tida pelos positivistas como a da natureza do Homem (42 anos) e a idade do seu retiro (63 anos), a partir da qual ele pode exercer mais livremente o papel de fonte do saber a ser consultada.

São 4 os retratos de indivíduos dessa faixa etária, que aparecem acima dos 55 anos. Sendo que uma das telas também não foi localizada nas dependências do Museu Nacional.

"(8) Um indígena Botocudo; de 55 anos de idade; em busto. Pintado à óleo por F.A. Figueiredo, segundo uma fotografia. 1882. (M.N.)" (fig. 14).



Figura 14 Quadro Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

Outro retrato nesta faixa refere-se ao único quadro pintado por Villares, baseado em foto:

"(8) Um indígena Botocudo Nak-Nanuk de 55 anos de idade, pintado à óleo por Décio Villares segundo uma fotografia, 1882" (fig. 15).



Figura 15 Quadro Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

Retratado em perfil surge um busto, com camisa abotoada até o pescoço, pequeno cavanhaque em um queixo ponteagudo, lábios grossos com um bigode ralo. Nariz aquilino, testa levemente franzida e cabelos curtos por trás das orelhas. As faces aparecem com sulcos para caracterizar idade. Não aparecem perfurações nas orelhas.

Outro quadro também pintado por Villares:

"(19) Matheus, indígena Tembê, do aldeamento do Angelim do rio Capim; de 58 anos de idade; em busto. Pintado à óleo por Décio Villares, segundo desenho feito do natural pelo Dr. Ladislau Netto. 1882. (M.N.)" (fig. 16).



Figura 16 Quadro Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

Vemos o torso nu, com alguns sulcos, a cabeça levemente reclinada para a frente, aparecem no rosto um cavanhaque esbranquiçada sobre o queixo pontiagudo e lábios finos com um bigode ralo e igualmente esbranquiçado. Sulcos por toda a face, cabelos sem corte definido com um aspecto revoltado, cobrindo as orelhas.

E por último o retrato de "Joaquim Pedro, indígena Botocudo da tribo Nak-Nanuk, do rio Doce; de 16 anos de idade; em busto. É pae do menino Thomé (retrato nº 13), pintado à óleo do natural por Décio Villares. 1882 (M.N.)" (fig. 17).

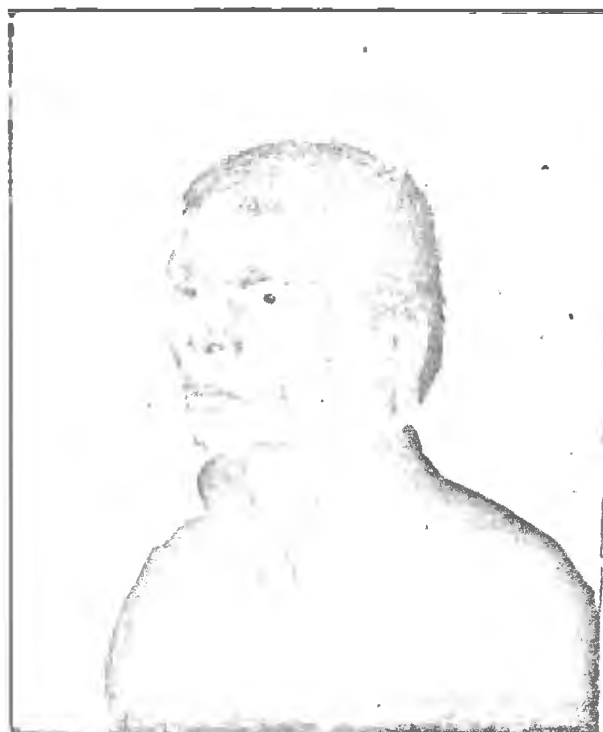


Figura 17 Quadro Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

Joaquim Pedro é retratado em traje completo da época, embora sem o apuro já referido a propósito de "Anhorô", pois a gravata e o colarinho se encontram desajeitados e a postura é menos erecta. A cabeça em meio perfil se apresenta com um rosto de zigomas salientes, nariz arrebitado, lábios finos e orelhas amendoadas, cabelos cortados porém não totalmente ajustados ao corte. A orelha apresenta um largo orifício, fazendo com que o lóbulo fique pendente. Os sulcos que demonstram idade são demarcados de forma profunda.

Podemos mencionar o fato de que apesar da uniformidade das telas, notamos entre os pintores determinadas preferências mencionadas abaixo:

Indivíduos		Índio genérico	c/adornos, batoques, colares, etc.
D.V.	9	1	—
F.A.F.	2	6	4

O que nos faz ressaltar que Villares, pintor oficial do positivismo, além de preferir retratar ao natural, procura sempre retratar os índios mais "integrados" à sociedade nacional.

RETRATO DE CORPO INTEIRO

O único quadro em questão apresenta algumas referências conflitantes. Não aparece no guia da Exportação, no entanto está descrito nos jornais da época como constante da Sala Lund, com a seguinte referência: "Retrato de corpo inteiro de indígena do Alto Amazonas. Pintado por Francisco Aurélio de Figueiredo (1882)". Já no R.G. do Museu Nacional, (na parte referente a estas telas onde se encontram um grande número de informações truncadas), podemos ver sobre a mesma a seguinte referência: "873. Retrato de um índio do Rio Uaupés por Décio Villares".

O quadro não está assinado, e as duas informações obtidas nos conduzem ao fato de sua presença na Exposição de 1882. Há dúvidas sobre a autoria. No R.G. do Museu Nacional (escrito anos após a exposição) constatamos um excesso de atribuição de autoria a Décio Villares, inclusive a do retrato da índia "Thomaré", que no guia da exposição está descrito com autoria de Francisco A. de Figueiredo, o que é confirmado por nota na imprensa da época (fig. 18).



Figura 18 Quadro Acervo Museu Nacional. Foto W. D. Barbosa.

Pelas preferências já mencionadas, bem como por uma tênue diferença nos traços, que não podemos afirmar no momento, acreditamos que o quadro em questão seja de autoria de Francisco Aurélio de Figueiredo.

No entanto, a importância do mesmo a nosso ver, para a imagem do índio neste período é a de ser uma tela que escapa à padronização do conjunto anterior. Além de constituir a única tela individual do período, com um indivíduo masculino. Já "O último Tamoio" de Amoedo (1884), retrata uma cena com três personagens.

O retrato em questão ao mesmo tempo pode ser visto como uma imagem de transição entre o índio retratado pelo romantismo e o conjunto analisado anteriormente, que identificamos com o positivismo. Ocorre a ausência de fundo elaborado, com grande parte do mesmo em cor neutra e apenas um pouco

de vegetação delimitando a terra onde o retratado pisaa e apoia seu arco; e temos a presença de um "traje de baixo" sob tanga de penas, características que afastam tal produção do romantismo.

Já a postura próxima ao escultural, revela uma idealização de força e virilidade bem próxima ao ideal romântico de representar o índio enquanto figura masculina. (O romantismo pictórico não retratou nenhum "Peri" ou "Ubirajara", mas na literatura estes assim eram essencialmente descritos). Neste quadro, a figura aparece com tanga de penas, bandoleiras de contas, colares de dentes e de contas indo desde o pescoço até a cintura e caindo sobre o abdômem, diadema vertical com pendentes de penas laterais sobre o peito e pulseira de contas em ambos os pulsos.

V - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é verdade que toda a interpretação é uma violência? Não é o respeito pela obra uma palavra pia para cobrir a violência cometida? Sem dúvida, fechadas, no entanto, em seu silêncio, as obras de arte permanecem mudas se não se as interroga." (Zerner:1988:154).

É principalmente nas considerações finais que surgem as interpretações que poderiam ser consideradas mais violentas às obras. No entanto é nosso papel interrogá-las.

Ao filarmos as três imagens a uma frase; a primeira ligada ao romantismo nacional. Luz e Progresso, a segunda referente à exposição ciência é progresso e a terceira Ordem e Progresso vinculada diretamente ao lema positivista, passamos a ter três diretrizes diferentes, Luz, Ciência e Ordem, apontando para um mesmo fim **Progresso**. Que, se constata ser uma necessidade nacional buscada por vários caminhos que se entrecruzam porém se diferenciam. Torna-se praticamente impossível desvincular a imagem do índio desta necessidade, uma vez que uma se antepõe a outra para as noções da época. É preciso lembrar que no século XIX, já não se via na Europa o indígena com os olhos benevolentes da era Rosseauniana.

No séc. XIX e principalmente na segunda metade, o índio já é visto a luz do Darwinismo social e do evolucionismo, com olhares nem tão benevolentes. Se a necessidade era o progresso da nação, "raças" em estágio de evolução inferior poderiam ser um obstáculo ao progresso. Essa idéia discutida na época, filosófica e politicamente, se reflete na arte através da imagem por ela representada enquanto a figura do indígena, ou seja deste "obstáculo". Podemos constatar a forma das várias diretrizes lidar com o problema.

No romantismo vemos a tendência a idealização, por exemplo acreditamos poder substituir a problemática indígena pela problemática

feminina segundo a colocação de Rodrigues (1986:87), com proveito para a interpretação acerca do índio; segundo a qual, cada cultura teria sua maneira de resolver tal problemática, umas exaltando-o, outras proscrevendo-o e outras ainda, escolhendo uma maneira intermediária de exaltá-lo em um nível e castigá-lo em outro.

A nosso ver a última opção fica clara, quando consideramos a imagem do índio romântico descrita no presente trabalho, representada aliás coincidentemente por três personagens femininas descritas e representadas pictoriamente enquanto três "gentis selvagens". Sendo no entanto, três imagens de fins trágicos representadas em estados melancólicos, relacionadas sempre a um passado extinto, inofensivas lembranças de um momento que passou como tudo sobre a terra, parafraseando Alencar. Principalmente, se analisarmos que a volta ao passado; "não se trata unicamente de uma repetição, senão de um renascimento do passado; supõe um processo criativo e construtivo" (Cassirer:1977:89). Colocar então como sendo a resolução do problema indígena pensada enquanto parte de um passado construído, pode por um certo período ajudar a resolver as angústias quanto ao futuro da nação tão discutido na época. Onde se evidencia sem dúvida uma tendência de se viver muito mais de dúvidas e temores, ansiedades e esperanças ligadas ao futuro, do que de nossas recordações ou de nossas experiências presentes" (Cassirer:1977:92).

Já a imagem da exposição demonstra-se ligada a apreensão do máximo possível de objetos, para com eles formar um quadro também o mais observável possível. Trata-se do conhecimento a serviço da satisfação da curiosidade e do que poderíamos chamar, utilizando-nos do conceito já visto de Deleuze, de estiumento de um espaço ao transplanta-lo da forma o mais quantitativa cabível para uma outra cultura; dentro do que, Lévi-Strauss caracteriza como uma das originalidades de nossa civilização

"C'est dans cette exigence avide, cette ambition de capturer l'objet au bénéfice du propriétaire ou même du spectateur, que me sembler résider une des grandes originalités de notre civilisation" (Levi-Strauss:1990-161)¹.

No entanto a diferença básica da imagem transmitida pela exposição em relação às demais é o que se sobressai enquanto efeito final, é a própria identidade indígena composta pelos objetos por ela construídos; por mais que a composição do quadro geral retrate uma outra construção, os objetos falam por si transmitindo uma imagem por vezes surpreendente, vista através do elogio à delicadeza da plumária, comumente encontrado na imprensa ao retratar a exposição.

A mostra paralela dos Botocudos e a imagem gerada por esta, se evidencia os preconceitos, como os colocados nas charges a respeito do canibalismo e nas referências às deformações faciais. Por outro lado, tem justamente o mérito de externar claramente a intolerância com o fora do comum, demonstrando a imagem, excluída pelo romantismo e disfarçada pelo positivismo.

Para os positivistas, como podemos reforçar através da imagem das telas, seriam os indígenas e em consequência suas imagens, perfeitamente moldáveis, vendo-se assim a tentativa de "civilizar" tal imagem retratando-a quase sempre vestida à moda ocidental e com as deformações faciais só quando inevitáveis; afinal, além dos quadros se basearem em modelos vivos e fotos serviam a propósitos científicos, ocasionando o serem feitos de forma atenuada, dando lugar a uma fase que embora se pretenda mais realista não escapa ainda de uma construção romântica, muito embora se substitua a diretriz básica de luz por ordem.

1. É dentro desta exigência ávida, desta ambição de captura o objeto em benefício do proprietário ou mesmo do espectador, que me parece residir uma das grandes originalidades de nossa civilização.

Nos três casos verificamos a necessidade de adaptação de imagens a determinados tipos de idéia. Sendo essas sempre vinculadas ao progresso da nação através da idéia de sua formação. Questão esta que se estende pelo séc. XX com a discussão do que é ser brasileiro? A busca desta identidade nacional por sua vez sempre remete ao fim do séc. XIX, como ocorre em Ortiz (1988:269) ao compará-la a uma imagem atual: "Um Brasil casto e puro, distinto do país do futebol e do carnaval".

A procura de uma imagem nacional por vezes sufoca a expressão desta imagem, ainda que compartimentada dentro de um tempo presente. Esta procura se encontra preferencialmente referenciada a questões de origem. Ocorrendo este processo, no que diz respeito a imagem do índio vista enquanto um dos elementos desta composição e não por si só. Além do fato dessa imagem ser produzida de fora para dentro. Salvo as exceções em que, - através dos objetos por ela elaborados, como no caso da exposição, ou na auto representação encontrada nos desenhos espontâneos e mais contemporaneamente através de imagens filmadas pelo próprio grupo - fica dificultada a tarefa de encontrar uma imagem do índio que se relacione diretamente com sua identidade e com seu tempo. Como ocorre com a construída pelo séc. XIX.

VI- BIBLIOGRAFIA CITADA E CONSULTADA

AMORA, ANTÔNIO SOARES. **O Romantismo**, SP, 5ª Edição, Cultrix, 1978.

ALENCAR, JOSÉ DE. **Ubirajara**, RJ, Ed. Letras e Artes, 1975.

_____. **Iracema**, RJ, Edições de Ouro, 1978.

ALVES, CASTRO. **Poesias Completas**, RJ, Edições de Ouro, 1978.

AIRÉS, PHILIPPE. Por uma História da Vida Privada, In: **História da Vida Privada**, (Vol.III), SP, Companhia das Letras, 1991.

ARINOS, AFONSO DE M. F. **O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa**, RJ, Ed. IML, 1979.

ARROYO, LEONARDO. **A Carta de Pero Vaz de Caminha**, SP, Ed. Melhoramentos, 1971.

ASSIS, JOAQUIM MARIA MACHADO DE. **Helena**, SP, Gráfica Editora Brasileira Ltda., 1961.

AZZI, ROLANDO. **A concepção da ordem social segundo o positivismo ortodoxo brasileiro**, SP, Edições Loyola, 1980.

BACHELARD, GASTON. **A Dialética da Duração**, SP, Ed. Ática, 1988.

BUARQUE DE HOLANDA, AURÉLIO. **Novo Dicionário Aurélio**, RJ, Nova Fronteira, 1986.

BUCKER, BERNADETTE. **La Savage aux Seins Pedants**. Collections Savoir Hermann, 1977.

CAMPO FIORITO, QUIRINO. **História da Pintura Brasileira no Séc. XIX**, RJ, Edições Pinakothèque, 1983.

CÂNDIDO, ANTÔNIO. **Formação da Literatura Brasileira**, SP, Livraria Martins, 1959.

_____ & CASTELO, ABERALDO. **Do Romantismo ao Simbolismo**, SP, 9ª Edição, Ed. Difel, 1981.

CARVALHO, JOSÉ MURILO DE. **A Formação das Almas**, SP, Companhia das Letras, 1990.

CHAGAS, CARMO. **História do Pensamento - Das Origens à Idade Média**, SP, Ed. Nova Cultural, 1987.

CONTE, AUGUSTE. **Catecismo Positivista**, RJ, Edição do Apostolado Positivista do Brasil, nº 99, 1934.

_____. **Os Pensadores**, SP, Ed. Nova Cultural, 1988.

DENNIS, FERDINNAND. **Os Maxakali**, SP, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

DIAS, ANTÔNIO GONÇALVES. **Poemas**, RJ, Ed. Tecnoprite, 1977.

_____. **Poesias**, RJ e SP, Laemmert e C. Editores, 1896.

_____. **Dicionário da Língua Tupi**, RJ, Livraria São José, 1965.

DOMINGUES, H.M. BERTOL. *A Noção de Civilização na Visão dos Construtores do Império*, RJ, Dissertação de Mestrado em História, UFF, 1989.

DURÃO, FREI JOSÉ DE SANTA RITA. *Caramuru*, Lisboa, Récipa oficina tipográfica, 1781.

_____. *Caramuru*, Ed. Agir, 1977.

FARIA, L. DE CASTRO. *As Exposições de Antropologia e Arqueologia do Museu Nacional*, RJ, Imprensa Nacional, 1949.

_____. *Museu Nacional, o Espetáculo e a Excelência*, M.S., 1982.

FILHO, LACERDA & PEIXOTO, RODRIGUES. *Contribuição para o Estatuto Antropológico das Raças Indígenas do Brasil*. (Vol.1):47-83, RJ, Arquivos M.N., 1876.

FONTENELLA, FRANCISCO. *O Corpo no Limiar da Subjetividade*, SP, Tese de doutoramento em Educação, UNICAMP, 1988.

FREIRE, GILBERTO. *Arte, Ciência e Trópico*, RJ, Ed. Martins, 1961.

_____. *Sobrados e Mucambos*, Tomos I e II, RJ, Ed. José Olympio, 1985.

GAGLIARDI, JOSÉ MAURO. *O Indígena e a República*, SP, Ed. Huicitec, 1989.

GAY, PETER. *A Paixão Terra*, SP, Companhia das Letras, 1990.

GILLES, DELEUZE. *Le Lise et le Strié*, IN: *In Mille Plateaux*, Le Editions de Minuit, 1980.

GINSZBURG, CARLO. **Indagações sobre Pierro**, RJ, Ed. Paz e Terra, 1988.

GUINSBURG, G. **O Romantismo**, SP, Ed. Perspectiva, 1985.

GUSDORF, GEORGES. **Fondements du Savoir Romantique**, Paris, Payot, 1982.

HARTMANN, THEKLA. **A Contribuição da Iconografia para o Conhecimento dos Índios Brasileiros do Séc. XIX**, Col. **Museu Paulista**, Série Etnografia, SP, (Vol.1), 1975.

HOBSBAWN, ERIC J. **A Era dos Impérios**, RJ, Ed. Paz e Terra, 1988.

KELLEY, CELSO. **A Pintura no Romantismo**, IN: **Século XIX, o Romantismo**, :13-26, RJ, M.N.B.A., 1979.

LACERDA. **Apontamentos sobre o Fabrico de Louça de Barro entre os Selvagens**, (vol.VI), RJ, Arquivos do M.N., 1885.

LACERDA, J.B. DE. **Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro**, RJ, Imprensa Nacional, 1905.

LE GOFF, JACQUES. **As Mentalidades**, IN: **Novos Objetos**, (Vol.I):68-83, RJ, Ed. Francisco Alves, 1988.

LEVI-STRAUSS, CLAUDE. **Entretiens sur L'Art**, IN: **Des Symboles et leurs Doubles**, :155-169, Paris, Ed. Plon, 1990.

. Jean Jacques Rosseau, **Fundador das Ciências do Homem**, IN: **Antropologia Estrutural II**:41-51, RJ, Ed. Tempo Brasileiro, 1976.

LINS, IVAM. **História do Positivismo**, SP, Companhia Ed. Nacional, 1967.

MORAIS, MELLO FILHO. **Revista da Exposição Antropológica Brasileira**, RJ, 1882.

NETTO, LADISLAU. **Prefácio dos Arquivos do M.N.**, (Vol.VI), RJ, 1885.

OBONY, OLGA. **Catarina do Brasil**, RJ, Atlântica Editora, 1945.

OLIVEIRA, CARLOTA DE FIGUEIREDO CARDOSO DE. **A Pintura no Brasil**, RJ, Ed. Melso S/A, 1963.

ORTIZ, RENATO. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**, RJ, Ed. Brasiliense, 1986.

_____. **O Guarani, um Mito de Fundação da Brasilidade**, IN: **Ciência e Cultura**, :261-269, 1988.

PONTUAL, ROBERTO. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**, RJ, Ed. Civilização Brasileira, 1969.

PROENÇA, ANGELO ROSA & DONATO, MELLO JÚNIOR. **Victor Meirelles**, RJ, Ed. Pinakothke, 1982.

QUEIRÓZ, MARIA JOSÉ DE. **Do Indianismo ao Indigenismo**, BH, Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1968.

RODRIGUES, JOSÉ CARLOS. **Tabú do Corpo**, RJ, Ed. Dois Pontos, 1986.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. **Os Pensadores**, (Vol. I e II), SP, Ed. Nova Cultural, 1987.

SHEERB, ROBERT. **História Geral das Civilizações**, (Vol. VI), Ed. DIFEL, 1961.

VEL ZOLADZ, ROSSA W. **O Impressionismo de Guido, um Menino Índio Bororô**, RJ, Ed. Universitária Santa Úrsula, 1990.

SKIDMORE, THOMAS. **Preto no Branco**, RJ, Ed. Paz e Terra, 1976.

VERNANT, JEAN PIERRE & VIDAL, NAKUET PIERRE. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**, SP, Ed. Brasiliense, 1988.

WOLF, F. **O Brasil Literário**, RJ, Companhia Ed. Nacional, 1955.

WÖLFFIN, HEINRICH. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**, SP, Ed. Martins Fontes, 1984.

ZERNER, HENRI. **A Arte**, IN: **História Novas Abordagens**, (Vol.):145-159, RJ, Ed. Francisco Alves, 1988.

Guia da Exposição Antropológica Brasileira, RJ, Tipografia G. Leuzinge e Filhos, 1882.

Gazeta de Notícias, (Julho a Agosto), RJ, 1882.

Jornal do Comércio, (Janeiro a Setembro), RJ, 1882.

O Globo, (Julho a Agosto), RJ, 1882.

Revista Ilustrada, (Abril a Setembro), RJ, 1882.